Pissarro

Patriarche des impressionnistes

CLAIRE DURAND-RUEL SNOLLAERTS

Je viens de terminer ma série de peintures, je les regarde beaucoup; moi-même qui les ai faites, je les trouve parfois horribles, je ne les comprends que par moments, longtemps après les avoir exécutées; quand je les ai perdues de vue, un jour que je suis bien disposé et assez indulgent pour le pauvre peintre. J'ai parfois des peurs horribles de retourner une toile, je crains toujours de trouver un monstre à la place du précieux joyau que je croyais avoir fait! [...] Cependant, j'ai des moments où vraiment je trouve un grand soulagement en trouvant certaines choses très carrées et très bien dans mon caractère. Passons, la peinture, l'art en général m'enchante, c'est ma vie, que me fait le reste, quand on fait une chose avec toute son âme et tout ce que l'on a de noble en soi, on trouve toujours un sosie qui vous comprend, pas n'est besoin d'être légion, n'est-ce pas là tout ce que doit désirer l'artiste! Ouf! en voilà une tirade.

Pissarro à son fils Lucien, 20 novembre 1883

SOMMAIRE

Ouverture
De l'aquarelle ou de l'eau-forte à la peinture à l'huile, Pissarro peint la vie rurale.

10
Chapitre 1
DES ANTILLES À PARIS
Né en 1830 dans les Antilles danoises, Camille Pissarro fait toute sa carrière artistique en France. Il suit des cours de peinture à Paris, se présente comme élève de Corot, et participe avec succès au Salon, de 1859 à 1870.

28
Chapitre 2
L'AVENTURE IMPRESSIONNISTE
Le mouvement impressionniste naît en 1874, avec *Impression, soleil levant* de Claude Monet. Pissarro, qui séjourne à Paris, Louveciennes ou Pontoise, expose aux huit manifestations du groupe, jusqu'en 1886, et rencontre Monet, Cézanne ou encore Zola, qui se montrera un de ses plus brillants défenseurs.

50
Chapitre 3
DE L'IMPRESSIONNISME AU DIVISIONNISME
De 1886 à 1889, auprès des jeunes peintres Seurat, Signac et Luce, et contre l'avis de tous, Pissarro adhère avec ferveur au mouvement néo-impressionniste.

62
Chapitre 4
ÉRAGNY, STABILITÉ ET PREMIERS SUCCÈS
Après dix années à Pontoise, la famille Pissarro, riche de sept enfants, se fixe définitivement, dès 1884, dans le village d'Éragny-sur-Epte. Paul Durand-Ruel, principal marchand et soutien de Pissarro, organise des expositions tant à Paris qu'à New York ou Londres. Le maître obtient enfin succès et reconnaissance.

80
Chapitre 5
SÉRIES URBAINES
Peintre de la vie rurale, Pissarro est aussi peintre de la ville. À Paris, Rouen, Dieppe ou Le Havre, il consacre les dix dernières années de sa vie aux paysages urbains, mettant en place, comme Monet, la pratique des séries. Il meurt en 1903.

102
Témoignages et documents

PISSARRO
PATRIARCHE DES IMPRESSIONNISTES

Claire Durand-Ruel Snollaerts

DÉCOUVERTES GALLIMARD
RÉUNION DES MUSÉES NATIONAUX
ARTS

C. PISSARRO
1870

« Empêcher un jeune homme d'aller où l'appellent ses passions est presque impossible. [...] Quand je pense que, jeune, je me suis trouvé comme tout le monde livré à moi-même en pays étranger, libre, absolument libre, et que j'ai eu la chance de ne jamais rencontrer la mauvaise destinée, je me demande quel peut bien être le conseil à donner. [Et d'ajouter en post-scriptum :] L'auteur de la présente avait un puissant dérivatif, l'art!!! »

À son fils Lucien,
Rouen, hôtel d'Angleterre, 12 août 1898

CHAPITRE 1

DES ANTILLES À PARIS

Ci-contre, Pissarro à 25 ans, déguisé en gaucho. À gauche, *La Conversation. Louveciennes* (1870). Vue de dos, Julie Vellay, la compagne du peintre, discute sur le pas de sa porte, au 22, route de Versailles, avec une voisine. À ses pieds, le massif de fleurs est rendu par des petites touches de pigment pur.

Ce dessin représente l'atelier de Pissarro et de Fritz Melbye à Caracas. Sur le chevalet, une marine de Pissarro. La connaissance sur le travail de Pissarro à Saint-Thomas et au Venezuela a énormément progressé ces dernières années. Le premier catalogue raisonné, publié en 1939, recense huit travaux à l'huile de cette période. Le second, publié en 2005, en recense vingt-quatre. En outre, Pissarro laisse de très nombreuses études au crayon.

«Dessinez donc des cocotiers!»

«Jacob Pizarro, fils de Abraham Pizarro et de Rachel Pomié, né le 19 Tamuz 5590 qui correspond au 10 juillet 1830»: c'est ainsi que la naissance de Camille Pissarro est mentionnée dans les registres de la synagogue de Charlotte-Amalie, sur l'île antillaise de Saint-Thomas, alors possession danoise. Ainsi, par sa naissance, Pissarro est citoyen danois, nationalité qu'il gardera toute sa vie. Il est le troisième et avant-dernier fils de Frédéric Abraham Gabriel Pissarro, juif bordelais d'origine portugaise, et de Rachel Manzana-Pomié, née à Saint-Thomas, issue aussi d'une famille française juive, autrefois installée à Saint-Domingue. Son père y tient un commerce de quincaillerie. En 1842, à l'âge de 12 ans, le jeune Camille est envoyé à Paris pour poursuivre ses études, dans une pension située 46, boulevard de Passy. Son directeur, Wilfrid Savary, ne manque pas de déceler son goût du dessin, l'encourageant à poursuivre dans cette voie: «Quand vous retournerez dans votre pays, dessinez donc des cocotiers!»

L'aventure au Venezuela

De retour en 1847 à Charlotte-Amalie, c'est à contrecœur que Pissarro s'initie au négoce

familial. En 1850, à 20 ans, il rencontre sur le port un peintre danois, Fritz Melbye (1826-1869), qui marquera profondément son destin. Voyageur intrépide, Melbye parcourt le monde pour peindre des paysages exotiques (surtout des marines) destinés aux amateurs européens. Il parvient sans peine à convaincre son ami de quitter Saint-Thomas pour s'installer avec lui au Venezuela. Plusieurs années plus tard, Pissarro se rappellera ce grand saut vers l'inconnu: « Étant à St-Thomas, en 52, commis bien payé, je n'ai pu y tenir, sans plus de réflexion je quittais tout et filais à Caracas, afin de rompre le câble qui m'attachait à la vie bourgeoise. Ce que j'ai souffert est inouï, c'est évident, mais j'ai vécu. » Pendant deux ans, de 1852 à 1854, les deux hommes parcourent le pays où ils sont très bien accueillis, trouvant à Caracas un milieu fort cultivé. Les carnets de dessins de cette période, réalisés déjà d'une main sûre, montrent des portraits, des groupes de figures en plein air ou à l'intérieur, des scènes de marché ou des paysages, qui confirment l'excellent jugement de monsieur Savary sur les dons de dessinateur de l'artiste en herbe.

Anton Melbye, le frère de Fritz, fut le premier propriétaire de cette œuvre de Pissarro (*Deux femmes causant au bord de la mer*, 1856). Il posséda jusqu'à treize tableaux de sa période antillaise. La représentation de la paysannerie locale semble déjà un des thèmes de prédilection du peintre, tout comme la route coupant en diagonale la composition. La lumière éblouissante des tropiques, qui noie sous la brume les éléments de l'arrière-plan, sert à mettre en valeur l'éclat des tenues colorées des deux femmes.

Enfin Paris

Devant la détermination de son fils, Frédéric consent qu'il rejoigne la France afin de se consacrer à sa vocation artistique. C'est ainsi qu'en septembre 1855, Pissarro quitte définitivement les Antilles pour Le Havre. Il a tout juste 25 ans. Il s'installe au 16, chaussée de la Muette, à Passy, dans l'appartement de sa famille paternelle. Il arrive juste à temps pour visiter l'Exposition universelle où il est impressionné par les œuvres de Delacroix, Courbet et Corot.

À partir de 1856 et durant les dix années suivantes, Pissarro louera successivement des ateliers dans le quartier de Montmartre et ses alentours proches. Pour contenter son père qui subvient à ses besoins, Pissarro suit divers cours privés: ceux de François-Édouard Picot, Isidore Dagnan et Henri Lehmann, mais sans réel enthousiasme. Il préfère fréquenter une académie plus libre, l'Académie Suisse, du nom de son fondateur, située au 4, quai des Orfèvres (Ier arrondissement), où l'on y peint en toute indépendance devant un modèle. Il y fera plus tard la connaissance de Francisco Oller, un peintre portoricain, d'Antoine Guillemet, de Monet, de Guillaumin puis de Cézanne avec lesquels il se lie.

Premier succès au Salon

«Allez dans les champs! La muse est dans les bois!» tel est le conseil qu'il reçoit de Corot, un maître ouvert et bienveillant qui l'encourage à peindre des paysages en plein air. Se souvenant de leurs années de formation, Monet dira que Pissarro travaillait alors

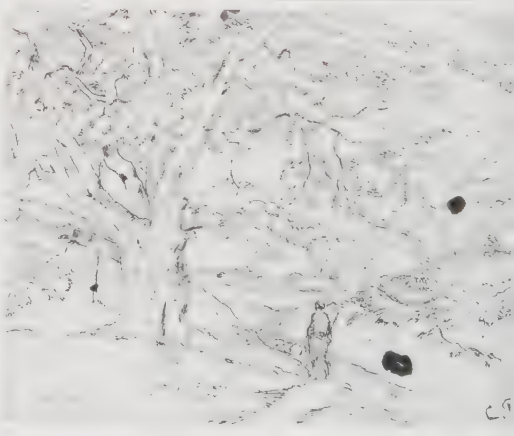
«Le *Paysage à Montmorency*, avec âne obligé, par M. Pissarro petite toile d'une jolie couleur et d'une grande vérité» (E. de B. Lépinois, *L'Art dans la rue et l'art au Salon*, 1859). Dans ses premières œuvres de jeunesse, après son arrivée à Paris, Pissarro peint avec des touches épaisses, à la manière de Courbet.

Portrait de M. le docteur C. Bonnefin.
Portrait de Mme Roger.

PISSARRO (CAMILLE), né à St-Thomas, (colonies danoises), élève d'Anton-Melbye.
Rue Fontaine-Saint-Georges, 38 *bis*.

2472 — Paysage à Montmorency.

Ce dessin à la plume, dont le sujet principal est un arbre majestueux, reflète l'influence des peintres de l'école de Barbizon, tels Corot, Rousseau ou Chintreuil, sur le jeune artiste.



«tranquillement dans la note de Corot». Pissarro met en pratique son enseignement lors de fréquents séjours à Montmorency et à La Roche-Guyon, souvent accompagné de camarades tels le peintre danois David Jacobsen, Oller ou Guillemet. C'est *Paysage à Montmorency*, toile de tout petit format (21,6 x 27,3 cm), qu'il présente pour la première fois au sévère jury du Salon, en 1859. Alors que les œuvres de Millet, Manet, Fantin-Latour et Whistler sont refusées, son paysage est admis, pour la plus grande fierté de ses parents qui espèrent que cette première marque officielle lui permettra d'acquérir un début d'autonomie financière. Ils ne se doutent encore pas qu'ils lui verseront une pension jusqu'à ses 40 ans passés. Dans le catalogue, c'est sous la mention «élève d'Anton-Melbye», le frère de Fritz, qu'il se réclame. L'accueillant dans son atelier dès son

En 1882, le peintre demande que son nom, orthographié par erreur «Jacob Pizarro» dans le registre des naissances de la synagogue de Charlotte-Amalie, soit corrigé par «Jacob Pissarro». Il souhaite aussi que son prénom d'usage, Camille, y figure. A partir de 1859, le peintre abandonne définitivement la signature «Pizarro» sur ses toiles.

arrivée à Paris, Anton le forme, l'introduit dans le milieu artistique et lui achète plus de la moitié de sa production antillaise.

Julie, la compagne d'une vie

En 1860, Julie Vellay (1838-1926), fille d'ouvriers viticoles, originaire de Grancey-sur-Ource, en Bourgogne, entre comme domestique chez les Pissarro (qui ont aussi définitivement quitté Saint-Thomas). Une liaison naît avec l'artiste dont elle sera la compagne jusqu'à la fin de sa vie. Ensemble, ils auront huit enfants, dont trois disparaîtront de leur vivant. Cette relation de leur fils avec une fille de condition modeste, sans instruction, de surcroît catholique, choque les parents de Camille au point de la renvoyer au bout d'un an. S'ils acceptèrent de revoir leur fils par la suite, ils eurent en revanche tendance à toujours tenir Julie à l'écart. Julie et ses enfants furent les plus fréquents modèles de l'artiste, dépeints à divers âges. Contrairement à Monet et Renoir qui représentèrent leurs compagnes, Camille et Lise, dans d'importants tableaux soumis au Salon, Julie ne fit l'objet que de portraits privés. Leur premier fils, Lucien, naît à Paris le 20 février 1863, dans l'atelier du 23, rue Neuve-Bréda (IXe arrondissement), que Pissarro partage avec Jacobsen. Par la suite, les loyers étant trop élevés pour un jeune couple aux faibles ressources, Pissarro et Julie s'éloignent souvent de la capitale, notamment à La Varenne-Saint-Maur et La Varenne-Saint-Hilaire, sur les bords de la Marne.

Les qualités de sagesse, de sincérité et de travail de Julie (à gauche) séduisirent immédiatement Pissarro. Exigeante et lucide, elle tint d'une main de maître sa famille, malgré les difficultés morales et matérielles. Modèle patient, elle est portraiturée seule ou avec ses enfants aux diverses époques de sa vie, très souvent occupée par une tâche ménagère.

Ludovic Piette et Montfoucault

Vers la même époque, probablement à l'Académie Suisse, Pissarro rencontre un homme qui va devenir son ami le plus intime, Ludovic Piette (1826-1878). Issu d'un milieu aisé, il possède le

"Ah! cher Pissarro, [...] dites-moi si les affaires vont bien pour vous, vous savez que ce n'est point coupable curiosité de ma part, mais bien le désir de vous voir assis comme vous le méritez."

Ludovic Piette, 7 octobre 1873 [Portrait ci-dessus.]

domaine de Montfoucault, à Melleray, en Mayenne, et va offrir gîte et couvert au couple Pissarro et à leurs jeunes enfants, aux moments les plus difficiles de leur vie, au cours de six séjours, entre 1864 et 1876. Ce charmant hameau, situé au bord d'un étang, en pleine campagne, fait l'objet d'une cinquantaine de toiles peintes en plein air. Conscient de ne pas avoir le talent de son ami, Piette lui écrit: «N'avons-nous pas voyagé côte à côte dans le dur sentier? Nous l'avons quitté ensemble pour marcher dans un autre plus agréable, seulement vous irez beaucoup plus loin que moi, car je resterai aquarelliste, c'est-à-dire peintre du hasard, de l'improviste, tandis que vous, plus sérieux dans votre genre, vous crevez [sic] davantage le sillon et le rendez par là plus fertile. J'en ai l'heureuse assurance.» En 1877, Pissarro l'invite à exposer à la troisième exposition du groupe impressionniste. Le 14 avril 1878, Piette décède des suites d'un cancer, à 52 ans. Pissarro perd en lui un très cher soutien.

«Si la fortune ennemie vous tarabuste aussi, venez au moins ici, écrit Piette à son ami. Nous ferons des excursions dans ma carriole» (mai-juin 1874). *La Maison de Piette à Montfoucault* a été réalisé au cours de l'hiver qui suivit l'échec de la première exposition des impressionnistes, en 1874. Deux paysans portant du foin et du bois y surprennent l'artiste. La neige, traitée avec d'épais empâtements, enveloppe de lumière la composition par ses tonalités blanches, grises et bleues, et le froid de l'atmosphère est palpable.

Le salon des refusés

Face aux nombreuses protestations des artistes qui se sont sentis injustement rejetés du Salon de 1863 par un jury impitoyable, Napoléon III autorise les peintres qui le souhaitent à exposer leurs œuvres dans un salon parallèle, nommé le «salon des refusés». Pissarro fait partie des mille deux cents refusés, exposant trois paysages (non identifiés) qui – malgré le succès de scandale du *Déjeuner sur l'herbe* de Manet – retinrent l'attention de deux critiques. Castagnary note que «la façon de Corot paraît lui plaire: bon maître, monsieur,

Vous reconnaissez avoir commis ce tableau ? A
les complices ? Faites-vous partie de la bande de M.

mais qu'il faut surtout garder d'imiter», et Desnoyers: «Tous ces paysages sont bien. Pas un ne ressort absolument. C'est du talent ordinaire, mais c'est du talent.» Par l'intermédiaire de Monet, Pissarro fait la connaissance de Bazille, Renoir et Sisley.

L'année suivante, en 1864, le jury du Salon officiel se montre moins sévère et deux œuvres de Pissarro sont acceptées, *Bords de la Marne* et *Route de Cachalas, à La Roche-Guyon*. Il se présente comme «élève de MM. A. Melbye et Corot». Aucun critique ne le remarque. Au Salon de 1865, Pissarro, encore présenté comme «élève de MM. A. Melbye et Corot», a, grâce au peintre Daubigny, alors membre du jury, deux toiles acceptées, *Chennevières, au bord de la Marne* et *Le Bord de l'eau*. Jean Ravenel note qu'«il n'est pas loin du bon sentier de la vérité s'il veut quitter les jupons de la bonne nourrice, de la maman Corot».

Triste nouvelle: «Dieu est grand, il nous a enlevé ce que nous avions de plus cher au monde», annonce Pissarro à son cousin Eugène Petit lors du décès de son père, Frédéric, en janvier 1865.

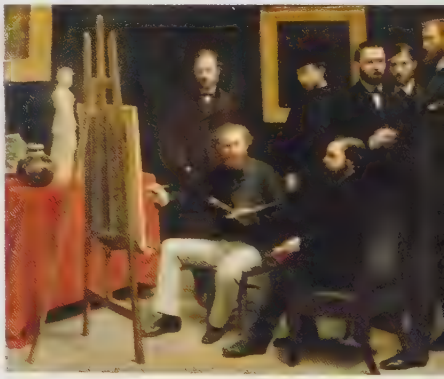
Premiers revenus

Le 18 mai 1866, Julie donne naissance, à La Varenne-Saint-Hilaire, à une fille, Jeanne-Rachel, surnommée Minette. «J'ai connu un peintre qui avait deux enfants, femme et 80 francs par mois,

Bords de la Marne (page de gauche, en bas) est un des rares tableaux de cette époque pour lequel nous connaissons une esquisse préparatoire, conservée au Fitzwilliam Museum à Cambridge (Royaume-Uni). Hormis le format et une peinture plus aboutie, il n'existe pas de différence majeure entre les deux tableaux. Par sa composition équilibrée, la route fuyant à l'horizon avec comme point central une figure de femme et la richesse de sa palette vert et brun, Pissarro démontre sur cette œuvre de Salon l'influence des leçons de Corot au début de son arrivée à Paris.

Chennevières est le village situé en face de La Varenne-Saint-Hilaire où Pissarro habite jusqu'en 1866. La composition de *Chennevières, au bord de la Marne* (ci-contre), doit beaucoup aux vues panoramiques de l'Oise et de la Seine peintes par Daubigny entre 1850 et 1870. La Marne y est vue dans toute sa largeur, dépeinte depuis un pont ou un bateau. L'artiste a aboli tous les détails pittoresques pour se concentrer sur le miroitement du ciel et des petits îlots de verdure sur l'eau.

pour tout potage. Eh bien, ce bonhomme et sa famille mangeaient bien, ne portant, c'est vrai, des souliers que quand ils allaient à Paris...», se souviendra Pissarro des années plus tard. Il tente de placer quelques toiles chez Julien Tanguy, broyeur chez le marchand de couleurs Édouard au 6, rue Clauzel (IXe arrondissement), ainsi que chez le père Martin, marchand de couleurs au 52, rue Laffitte (IXe arrondissement). Ses œuvres achetées 40 francs sont revendues pour 60 à 80 francs, lui procurant de modestes revenus moins hasardeux que l'attente de clients éventuels. Cézanne présente Pissarro à son camarade de collège d'Aix, Émile Zola, qui se montrera un de ses plus brillants défenseurs. À partir du mois d'avril, et jusqu'en 1868, Pissarro séjourne alternativement à Paris et Pontoise, ville où il s'installera plus durablement entre 1872 et 1882. Quand il vient à Paris, il fréquente le café Guerbois, où depuis 1866, se retrouvent auprès de Manet, des peintres (Bazille, Renoir, Degas, Fantin-Latour, Bracquemond, Monet, Cézanne), des écrivains et des critiques (Zola, Zacharie Astruc, Duranty, Théodore Duret, Armand Silvestre), pour échanger des idées sur l'art. Ce groupe passionné, baptisé l'«école des Batignolles», symbolise l'avant-garde artistique de l'époque.



Dans cette scène d'atelier présentée au Salon de 1870 par Henri Fantin-Latour (*Un atelier aux Batignolles*, ci-dessous), ce dernier immortalise un certain nombre des futurs impressionnistes et critiques d'art. Autour d'Edouard Manet devant son chevalet, on identifie, assis à ses côtés, le journaliste Zacharie Astruc; puis de gauche à droite, Otto Schölderer, un peintre allemand; Auguste Renoir coiffé d'un chapeau; Emile Zola, le porte-parole de la nouvelle peinture; Edmond Maitre, fonctionnaire; Frédéric Bazille, de profil, qui sera fauché peu de temps après durant la guerre de 1870, et enfin, Claude Monet.

D'un salon l'autre

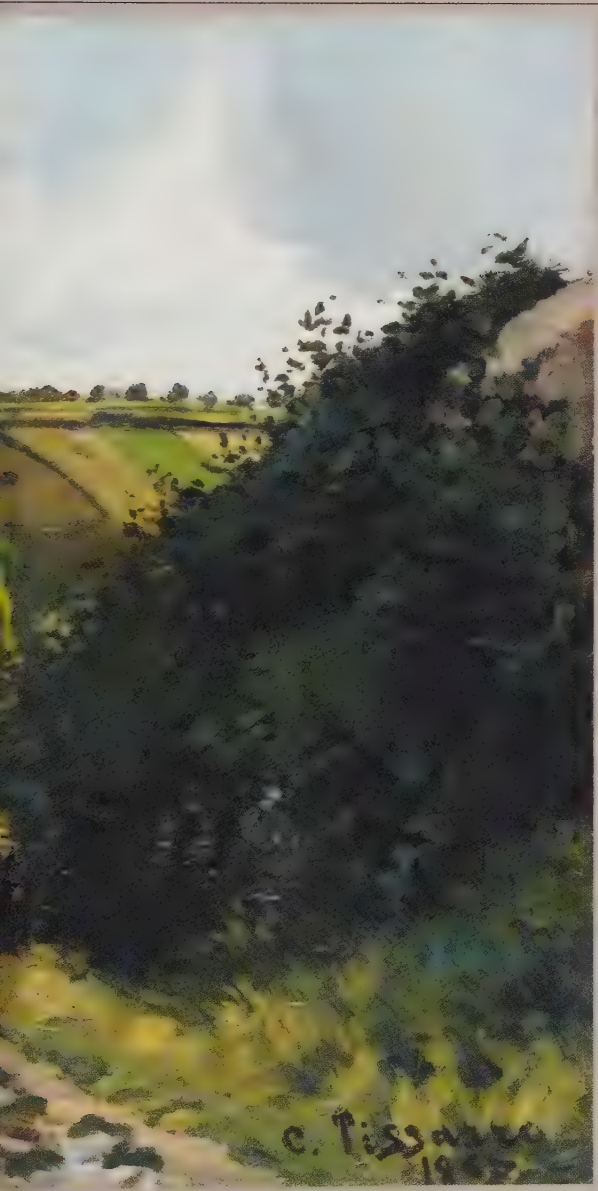
Le 1er mai 1866, Pissarro est de nouveau présent au Salon, avec une œuvre, *Bords de la Marne, en hiver*, une toile austère et mélancolique, construite avec fermeté et économie. Le large champ vide, les silhouettes enveloppées dans leurs manteaux, le coteau sombre et le ciel tourmenté contribuent à rendre l'atmosphère hivernale du lieu. Ne se prétendant plus disciple de Corot, il ne se réclame cette fois-ci que d'Anton Melbye. C'est son

quatrième envoi au Salon et son nom semble encore peu connu, d'après Zola: «M. Pissarro est un inconnu, dont personne ne parlera sans doute», et Jean Rousseau: «Je veux parler d'une toile signée d'un nom encore inconnu, M. Pissaro [sic].»

En 1867, les toiles de Pissarro, Monet, Renoir, Sisley, Bazille, Manet et Cézanne sont toutes refusées au Salon. Le 2 avril 1868, naît Jean, le fils de Monet et Camille Doncieux. Julie est la marraine. Au Salon de 1868, toujours grâce à Daubigny, deux magistrales vues du quartier de l'Hermitage à Pontoise sont admises, *La Côte du Jallais* et *L'Hermitage*. Marque d'une première indépendance, Pissarro ne s'inscrit plus comme élève de Corot ni de Melbye, mais simplement sous l'étiquette «né à Saint-Thomas». Les critiques sont toutes élogieuses, la plus étonnante venant du jeune Odilon Redon: «M. Pissarro est un paysagiste trop peu connu. [...] Nous sommes certains que l'opinion ne tardera pas à se prononcer sur cette personnalité véritable.» À l'Exposition maritime internationale du Havre, Pissarro envoie deux toiles mais ne remporte aucune médaille, contrairement

"Pourquoi diable avez-vous l'insigne maladresse de peindre solidement et d'étudier franchement la nature! Voyez donc: vous choisissez un temps d'hiver; vous avez là un simple bout d'avenue, puis un coteau au fond, des champs vides jusqu'à l'horizon. Pas le moindre régal pour les yeux. Une peinture austère et grave, un souci extrême de la vérité et de la justesse, une volonté âpre et forte. Vous êtes un grand maladroit, monsieur – vous êtes un artiste que j'aime."

Émile Zola, *L'Evénement*, 20 mai 1866 [à propos de *Bords de la Marne, en hiver* (ci-dessus)]



La Côte du Jallais fait partie d'un groupe important de vues exécutées durant le premier séjour de Pissarro à Pontoise entre 1866 et 1868. Toutes sont des recherches de composition sur de vastes panoramas du quartier de l'Hermitage où il vivait. Au détour d'une route incurvée, assombrie au premier plan par un coteau de verdure, surgissent dans la lumière deux élégantes femmes. Derrière elles, au second plan, se déploient quelques maisons groupées au fond de la vallée. Enfin, à l'arrière-plan, fermant la perspective, domine l'abrupte côte du Jallais. En 1867, l'accès au centre-ville, depuis ce quartier, se faisait uniquement par cette côte. « C'est là la campagne moderne, écrit Émile Zola. On sent que l'homme a passé, fouillant le sol, le découpant, attristant les horizons. Et ce vallon, ce coteau sont d'une simplicité, d'une franchise héroïque. Rien ne serait plus banal si rien n'était plus grand. Le tempérament du peintre a tiré de la vérité ordinaire un rare poème de vie et de force. »

à Monet et Manet. Vers la fin de l'année, la famille Pissarro quitte Pontoise pour Paris, 23, rue Chappe (XVIIIe arrondissement). Piette encourage son ami: «Vous avez l'air satisfait de vos tableaux de cette année, c'est bon signe et sans doute que vous finirez bien par avoir du succès.»

Louveciennes : naissance de l'impressionnisme

Au printemps 1869 – et jusqu'en 1872 –, Pissarro loue une maison à Louveciennes, au pied de l'aqueduc de Marly. Il y retrouve Monet, Sisley et Renoir (installés non loin, à Bougival et Louveciennes), ses compagnons de misère comme l'attestent leurs lettres adressées à Bazille: «Depuis huit jours pas de pain, [...], pas de feu pour la cuisine, pas de lumière», écrit Monet; et Renoir: «On ne bouffe pas tous les jours.» Les quatre hommes vont peindre parfois côte à côte, en plein air, s'épaulant pour éviter solitude et désespoir. Dans cette région, où naissent les principales idées

Une vue sur le village de Louveciennes avec au fond à droite l'aqueduc de Marly (*Louveciennes*, 1871). Les saisons comptent parmi les motifs qui servirent aux impressionnistes à mettre au point leur conception sur la lumière et la couleur. Les feuillages d'automne sont ici traduits par une superposition de petites touches de couleurs fragmentées, alors que les troncs des arbres sont encore traités par de larges empâtements. En 1872, Cézanne en fait une copie à l'atelier.

maîtresses du futur groupe impressionniste, la manière de peindre de Pissarro connaît ses premiers changements: recherche d'harmonie chromatique, éclaircissement de sa palette et amenuisement des touches. Sur plus de soixante-dix toiles peintes dans ce village, une vingtaine représente la route de Versailles, préfigurant une pratique picturale qu'il répétera plus tard à Pontoise, à Éragny, puis dans ses séries de paysages urbains, à savoir repérer un site privilégié pour ensuite en épuiser les motifs.

1870 : le dernier Salon

«J'appelle votre attention sur une plaisanterie que m'auront faite les garçons de service en plaçant mon tableau dans une salle qui n'est pas marquée à ma lettre et surtout au-dessus d'une porte et à une hauteur impossible», écrit très en colère l'artiste à l'administration des Beaux-Arts qui a mal accroché son envoi, *L'Hermitage*, au Salon de 1869. Aucun

Dans *Entrée de Voisins*, à Louveciennes, Pissarro exploite le motif de la route traversant en diagonale le tableau. De hauts arbres se dressent dans le ciel, qui occupe à lui seul la moitié de la composition. L'ombre de leurs troncs sinueux contribue à briser tout effet de symétrie. Ce tableau fait partie du célèbre triptyque d'Ernest May, offert avec un Monet et un Sisley, au Louvre, en 1923 (aujourd'hui au musée d'Orsay).

critique d'ailleurs ne l'évoque. Alors que le jury du Salon de 1870 refuse les envois de Monet, Pissarro y expose – pour la dernière fois – deux toiles, *Automne* et *Paysage*. Théodore Duret – qui compte aussi parmi ses rares collectionneurs –, Zacharie Astruc et Jean Ravenel s'accordent tous à dire que Pissarro est à « classer parmi les futurs maitres du paysage ».

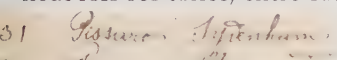
La guerre de 1870 : fuite à Londres

En septembre 1870, face à l'avancée de l'armée prussienne, Pissarro et sa famille fuient Louveciennes pour Montfoucault, sa nationalité danoise ne l'obligeant pas à s'enrôler. Julie accouche le 21 octobre, chez le couple Piette, d'une petite Adèle-Emma, qui meurt trois semaines plus tard. En décembre, toute la famille embarque pour Londres, s'installant à Lower Norwood, dans la banlieue sud de la ville. Le peintre y retrouve Daubigny qui lui presente le marchand de tableaux Paul Durand-Ruel (1831-1922). « Mon cher Monsieur, Vous m'avez apporté un charmant tableau [...]. Dites-moi donc je vous prie le prix que vous en voulez et soyez assez aimable pour m'en

Ci-dessus. Paul Durand-Ruel au début des années 1870.

Les deux premiers achats d'œuvres de Pissarro par Durand-Ruel sont notés « stock 2031 et 2032 » dans les livres de la galerie.

envoyer d'autres », reçoit-il du marchand. Premier soutien des impressionnistes, Paul Durand-Ruel sera le principal marchand de Pissarro. Il présente neuf fois ses toiles, entre 1871 et 1875, à ses



Exhibitions of the Society of French Artists. Avec Monet, également à Londres, Pissarro fréquente les musées où ils admirent Turner et Constable. Tous deux sont reçus à l'International Exhibition ouverte à South Kensington en mai 1871. Le 14 juin, Pissarro officialise sa situation en épousant Julie, sans la présence de leurs familles. Les témoins sont Alexandre Prévost, peintre-graveur, et Charles Lecapé, cordonnier. À la fin du mois, ils regagnent Louveciennes, où l'artiste retrouve sa maison et son atelier, « le travail de vingt ans de ma vie », saccagés par les Prussiens. Julie accouche le 22 novembre de son quatrième enfant, Georges-Henri.

Par leur composition et leur technique, les vues de Londres sont proches de celles de Louveciennes. Alors que Monet travaille dans les parcs a Londres, Pissarro peint des vues de la banlieue. Ci-dessus, *Vue sur Alleyn Park, West Dulwich*, le cadeau de mariage de Pissarro à Julie.

En bas, a gauche, *Le Crystal Palace vu depuis Fox Hill, Upper Norwood*, 1871. Dans la transparence de l'architecture de fer et de verre du Crystal Palace, se reflètent les tonalités bleues et blanches du ciel.

« Eh bien! quelques-unes des toiles exposées chez M. Durand-Ruel rue Le Peletier offrent ce précieux attrait, notamment celles de M. Pissaro [sic], le chef de la nouvelle école. Sa manière est harmonieuse, douce et naïve; elle donne bien l'idée du plein air et de la puissance de la nature. Soyez certain qu'avec une simple impression on n'obtient pas une si grande intensité d'impressions. Il faut un art consommé, une science profonde pour arriver à un semblable résultat. »

Eugène Murer, « Revue artistique: les impressionnistes », *La Correspondance française*, 16 avril 1876

CHAPITRE 2

L'AVENTURE IMPRESSIONNISTE

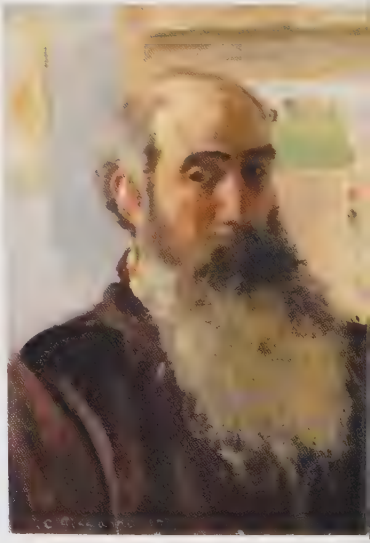
« Parmi ses figures de paysannes, qui rappellent le style de J.-F. Millet mais qui ne le pastichent point, nous trouvons charmante celle d'une fillette qui joue rêveusement avec une branche verte. »
Philippe Burty, *La République française*, 25 avril 1877
[Ci-contre, Pissarro et Cézanne en 1873.]

Première autonomie

«Vous devez être bien content maintenant que vous avez franchi en art le cap des tempêtes. Vous réussissez ce que vous faites et vos tableaux plaisent. À la bonne heure et pour mon compte j'en suis bien heureux», lui écrit Guillemet le 3 septembre 1872.

Pour la première fois de sa vie, Pissarro est financièrement autonome. Durand-Ruel lui achète cette année vingt-deux tableaux pour la somme de 5 600 francs. Le 13 janvier 1874, six de ses toiles sont mises aux enchères à la vente de la collection du négociant en tissus Ernest Hoschedé et sont toutes achetées, à sa grande surprise, pour 2 800 francs. «Je vous complimente du résultat de la vente de vos tableaux», lui écrit immédiatement Monet.

Sa notoriété grandissant, le banquier Achille Arosa lui commande une série de quatre dessus-de-porte sur le thème des saisons, pour 100 francs chaque:



Pour la première fois, Pissarro pose dans son atelier de Pontoise. Il a 40 ans. Il est le doyen des impressionnistes.

l'hiver représente une vue du village de Louveciennes, les trois autres saisons sont des motifs de Pontoise, ville où il établit son domicile fixe, d'avril 1872 à fin 1882, y occupant jusqu'à cinq logements différents, dans le quartier de l'Hermitage.

L'étude des reflets du paysage dans l'eau a été un des motifs favoris des impressionnistes, en particulier de Monet. Pissarro, lui, représentera toute sa vie les deux cours d'eau l'Oise et la Seine. Installé sur la rive droite de l'Oise, en direction de Pontoise, l'artiste embrasse de son regard toute la largeur de la rivière (page de gauche, en haut, *Bords de l'Oise a Pontoise*, 1872). A l'aide de touches de couleurs larges et fragmentées, il traduit les vibrations de l'eau jouant avec les reflets des arbres et du ciel. Ci-dessus, une splendide *Vue de Pontoise* (1873) où domine l'église Saint-Maclou, aujourd'hui cathédrale de Pontoise.

Pontoise

Le charme de cette ville, bâtie sur les bords de l'Oise, reliée à Paris par le train, a dû l'attirer, lui rappelant les environs de Louveciennes. C'est à Pontoise que Pissarro va rendre la vraie physionomie de la campagne, avec ses paysans au travail, bêchant, semant, cueillant, sarclant ou récoltant, suivant le rythme des saisons. Des femmes, agenouillées ou accroupies, ramassent de l'herbe; d'autres, debout ou assises au pied d'un arbre, se reposent ou gardent des animaux. Il peint ces paysans avec sincérité, sans maniérisme, dans leur cadre habituel. On les voit marcher sur d'étroites sentes ou le long de l'Oise. À la gouache ou au pastel il les décrit se pressant les jours de marché autour des étalages chargés de légumes ou de volailles. Toutefois, à côté de ces paysages agrestes, Pissarro prête aussi attention aux formes industrielles, réalisant une série de vues d'usines à Saint-Ouen-l'Aumône et à Épluches. Dans le village voisin, à Auvers-sur-Oise, habite le docteur Paul-Ferdinand Gachet, l'ami, l'amateur de peinture et le médecin de la famille. Pontoise correspond à une période matériellement difficile de la vie de l'artiste, enrichie par sa participation aux huit expositions indépendantes des impressionnistes (il sera le seul à exposer à toutes), entre 1874 et 1886.

Lorsque Pissarro revoit en 1891, dix-neuf ans après leur exécution, ses *Quatre saisons* à l'hôtel Drouot, lors de la vente de la collection d'Achille Arosa, il trouve que « ces toiles ont conservé leur qualité grise, fine ». Ces quatre panneaux, mesurant 55 x 130 cm, sont peints avec délicatesse, la touche est quasi invisible, les tonalités sont douces.

« Ce fut un père pour moi. C'était un homme à consulter et quelque chose comme le bon Dieu » (Cézanne)

Pissarro est au centre d'un petit groupe d'artistes amis qui viennent travailler avec lui à Pontoise: Guillaumin, Piette, Béliard, Oller, Gauguin et surtout Cézanne (1839-1906), et dont il fut un des tout premiers à pressentir le génie. Durant la décennie 1872-1882, Paul Cézanne séjourne plusieurs fois à Pontoise et Auvers auprès de son ami. Dans ses pas, Cézanne s'initie à la peinture de plein air, il observe la nature, éclaircit ses couleurs, cherchant à rester fidèle à la lumière et à l'atmosphère du monde extérieur. Les deux hommes plantent leur chevalet côte à côte, font l'expérience du couteau à palette, structurant leurs touches. Entre eux, pas de relation professeur élève au sens strict, mais des échanges entre deux

Le premier portrait de Cezanne grave à l'eau-forte (1874).

Vue sur la maison des Mathurins à Pontoise (page de gauche, en bas), peint en 1875, côte à côte avec Cézanne (ci-contre, son *Clos des Mathurins à Pontoise*), est l'une des œuvres qui témoignent de l'intense dialogue pictural entre les deux hommes autour des années 1870. Pendant dix ans, Pissarro et Cézanne, qui s'admiraient mutuellement, vont représenter les mêmes motifs, s'inspirer l'un de l'autre, jusqu'à parfois, mais jamais totalement, peindre à la façon de l'autre, chacun gardant sa propre sensation. Ici, la composition n'est déjà pas exactement la même: Pissarro, le paysagiste, a voulu rendre la texture verte et brune du talus du premier plan. Cézanne, au contraire, s'est rapproché de la route pour se concentrer sur les masses géométriques que forme l'ensemble des différents toits des bâtiments. Les tonalités de Cézanne restent plus foncées, bien qu'au côté de Pissarro il ait appris à éclaircir sa palette. Au contact de Cézanne, Pissarro reprend l'usage du couteau à palette qu'il pratiquait dans les années 1860. Tous deux le combinent avec de larges pinceaux. Enfin, chez Pissarro, l'homme n'est jamais dissocié du paysage.

travailleurs passionnés. Pissarro dira: «Cézanne a subi mon influence à Pontoise et moi la sienne», voyant lui-même la forte parenté entre leurs toiles, «Parbleu, nous étions toujours ensemble!» (à son fils Lucien). C'est Pissarro qui impose la présence de Cézanne à la première exposition de groupe des futurs impressionnistes, en 1874.

1874 : la première exposition des impressionnistes

Devant la sévérité accrue du jury du Salon, Pissarro et ses amis relancent en 1873 l'idée avancée pour la première fois en 1867 avec Bazille – et abandonnée faute de financements – de monter leur propre exposition, sans dépendre d'une administration. Sous l'impulsion de Monet, Pissarro et Degas ne ménagent pas leur peine pour trouver des adhérents. «Tout le monde trouve cela bien, il n'y a que Manet contre» (Monet à Pissarro). Pissarro lui-même subissait de fortes pressions de ses plus proches amis, Piette et Duret, très opposés au projet: «Votre nom est connu des artistes, des critiques, du public spécialisé. [...] Vous n'y arriverez point par des expositions de sociétés particulières [...]. Il faut arriver à faire du bruit, à braver et à attirer la critique, à se mettre en face

PREMIÈRE

EXPOSITIO

1874

35, Boulevard des Capucines, 35

À cette première exposition, ils sont trente à tenter l'aventure, avec un total de cent soixante-cinq œuvres. À la deuxième, ils ne seront plus que vingt.

du grand public. Vous ne pourrez arriver à tout cela qu'au Salon.» Avec Monet, Pissarro prend une part active à la rédaction de la charte d'une «Société anonyme des artistes peintres, sculpteurs, graveurs, etc.», signée le 27 décembre 1873 par trente membres. Leur première exposition se tient du 15 avril au 15 mai 1874 dans des locaux prêtés par le photographe Nadar au 35, boulevard des Capucines (IXe arrondissement). Le groupe comprend, notamment, Pissarro, Monet, Renoir, Sisley, Degas, Berthe Morisot, Cézanne et Guillaumin. C'est à ce moment que le terme «impressionniste» naît

d'un jeu de mots, d'intention péjorative, lancé par le critique Louis Leroy d'après le titre du tableau de Monet, *Impression, soleil levant*.

Premières réactions

«Notre exposition va bien, c'est un succès. La critique nous abîme et nous accuse de ne pas étudier, je retourne à mes études, cela vaut mieux que de lire, on n'apprend rien avec eux», écrit Pissarro à Duret. Pissarro sélectionne cinq vues récentes de Pontoise, dont deux d'entre elles, *Le Verger* et *Gelée blanche*, surprennent les journalistes. La première pour le choix du motif principal, des choux, la seconde pour les ombres énigmatiques quadrillant la toile.

Déficitaire, la Société est dissoute en décembre – il faudra attendre 1876 pour que les expositions reprennent. L'échec de cette exposition se répercute sur Durand-Ruel qui doit suspendre temporairement ses achats. À Pissarro, il achète seulement quatre toiles en 1874, pour 2 600 francs, puis stoppe toute acquisition jusqu'en 1879. L'artiste doit compter sur de nouveaux amateurs, tel Eugène Murer, de son vrai nom Meunier, pâtissier boulevard Voltaire, mais aussi écrivain, critique d'art et peintre amateur, que lui aurait présenté Guillaumin, et qui se passionne pour les peintres impressionnistes (en 1887, on dénombre vingt-quatre Pissarro dans sa collection). Il sollicite aussi régulièrement la générosité de Duret, «malheureusement je ne vends pas de quoi vivre», lui écrit-il, et se réfugie souvent à Montfoucault, chez son ami Piette.

Alors que Julie est enceinte de six mois (de Félix, surnommé Titi, né le 24 juillet 1874), le couple perd tragiquement Minette, le 6 avril, à l'âge de 9 ans.

Un paysan s'éloigne, appuyé sur un bâton, son fagot de bois sur le dos. Une fine gelée blanche s'étend sur les champs, laissant transparaître les teintes de la terre humide: «Ça des sillons, ça de la gelée?...», écrit le féroce Louis Leroy, commentant *Gelée blanche* (page de gauche). «Mais ce sont des grattures de palette posées uniformément sur une toile sale. Ça n'a ni queue ni tête, ni haut ni bas, ni devant ni derrière.» Pourtant, la composition est construite avec fermeté: le coteau forme une bande horizontale, tandis que la route, les sillons et les ombres bleutées marquent les diagonales. Le motif, réduit à quelques éléments, est secondaire. Ce qui prime est la sensation du froid sec et mordant d'une belle matinée d'hiver. De cette toile se dégage un sentiment de soumission de l'homme face à une nature rude.

PISSARRO (Camille)
26, rue de l'Hermitage, à Pontoise (Seine-et-Oise).

136. Le Verger.
137. Gelée blanche.
138. Les Chataigners a Osny.
139. Jardin de la ville de Pontoise.
140. Une Matinée du mois de juin.

1876 : la deuxième exposition des impressionnistes

Elle se tient à la galerie Durand-Ruel, 11, rue Le Peletier (IXe arrondissement). Suivant les conseils de Duret, Pissarro double son envoi, avec douze tableaux, des vues récentes de Pontoise et de Montfoucault: «Vous devriez ici [...] arriver comme Renoir et Monet à faire un bloc qui peut frapper.» Une toile est prêtée par l'inspecteur des douanes Victor Chocquet, amateur surtout connu pour son admiration pour Delacroix, Renoir et Cézanne, et deux autres par Durand-Ruel. En prêtant son local, ainsi que des œuvres, Durand-Ruel affirme de plus en plus son engagement envers le nouveau mouvement.

Comme ses amis, Pissarro est éreinté par la critique qui lui reproche de montrer au public des œuvres à l'aspect inachevé et aux

Le caricaturiste du *Charivari* a légendé son croquis: «Le berger et les laveuses C'est le tableau qui sera difficile a laver»

coloris étranges: «Tous ces paysages, uniformément bleus, jaunes et violets, nous rendent fort perplexes. Dans quel pays du monde la nature est-elle ainsi?» Zola le soutient encore avec ardeur: «L'aspect de ses paysages tendres et bariolés peut surprendre les profanes [...]. Mais il y a là un très grand talent et une interprétation très personnelle de la nature.» Murer trouve ses tableaux «d'une vérité saisissante. Cet artiste excelle à peindre les différentes saisons de l'année, et les ordinaires changements de l'atmosphère.»

À la fin de l'exposition, les artistes touchent chacun un maigre dividende de 3 francs.

Nouvelles difficultés

En 1876, Louis-Edmond Duranty publie *La Nouvelle Peinture*, première analyse substantielle et chaleureuse du nouveau mouvement impressionniste.

La situation financière de Pissarro est de plus en plus critique. Il doit se séparer de son pied-à-terre parisien de la rue Berthe (qu'il occupe depuis 1873) et évite de justesse, grâce à Caillebotte, la saisie de ses biens à Pontoise. Il lance des appels au secours à Murer, le suppliant de lui acheter des toiles: «Je jette par-dessus bord tout mon lest – car ces études

Une des pratiques picturales de Pissarro est de reprendre, des années plus tard, des motifs anciens à l'atelier. La première version du *Berger à Montfoucault, soleil couchant*, datée 1876 (ci-contre), a été pensée et ébauchée lors d'un séjour chez Piette en 1875, puis achevée dans l'atelier de Pontoise. Lors de son exposition en 1876, ses vives colorations automnales surprirent la critique: «Ces animaux sont orange et bleu, les arbres sont bleus, le terrain est bleu, enfin bleu partout.» Six ans plus tard, en 1882, Pissarro ose exposer à nouveau le même motif (page de gauche, *Berger et laveuses à Montfoucault*, daté 1881). Cette fois, pour d'autres, ces paysannes «sont surprises à l'œuvre, et magnifiquement vraies». Ces deux versions montrent des différences: dans la seconde version d'atelier, les personnages sont raides et manquent de spontanéité. Aussi, aux touches de pigments presque purs posées les unes à côté des autres sur la version de 1876, s'opposent, dans la version de 1882, de petites touches de couleur fragmentées, s'entremêlant en épaisseur sur toute la surface de la toile.

Cette propriété, appelée le château des Mathurins, était occupée par Maria Deraismes, la voisine de l'artiste à Pontoise. Ecrivain, militante laïque, première femme franc-maçon et républicaine engagée, elle partageait avec le peintre certains idéaux politiques et sociaux. Dans ce tableau, le choix du sujet, sa composition équilibrée, sa texture picturale très riche et sa touche divisée suggèrent une connaissance intime des travaux de Monet au même moment. En 1893, Pissarro évaluera cette toile à 2 500 francs, un prix élevé.

m'étaient chères.» Encouragé par Piette, il se lance dans la réalisation de peintures sur carreaux de faïence, dans l'espoir que ces petites pièces se vendront facilement. À l'automne, il se réfugie encore à Montfoucault, où il travaille avec ardeur sur plusieurs toiles qui ne laissent pas transparaître sa détresse.

1877 : la troisième exposition des impressionnistes

Pissarro montre vingt-deux paysages de Pontoise et de Montfoucault, parmi lesquels trois sont prêtés par Gustave Caillebotte, quatre par Ernest Hoschedé et un par Victor Chocquet. Or les journalistes sont trop absorbés par les vues de la *Gare Saint-Lazare* de Monet, par *Bal du moulin de la Galette* et *La Balançoire* de Renoir ou par *Le Pont de l'Europe* de Caillebotte pour s'attarder en détail sur ses envois. Il se distingue surtout de ses amis par l'encadrement blanc de ses œuvres. Sa toile principale est *Le Jardin des Mathurins à Pontoise*, acquise par le docteur Georges de Bellio.

En réponse aux critiques toujours très hostiles, Georges Rivière publie durant l'exposition un

journal d'art, *L'Impressionniste*. Dans le numéro du 14 avril, il prend la défense de Pissarro: «Où trouver plus de grandeur, plus de vérité et plus de poésie que dans ces beaux paysages, si calmes et si pleins de cette espèce de religiosité campagnarde qui couvre d'une teinte mélancolique les champs de verdure. [...] Il faut autre chose que des rires et des bavures de critiques pour ébranler un pareil talent.»

«Quand donc sortirai-je de ce pétrin et pourrai me livrer tranquillement à mon travail!»

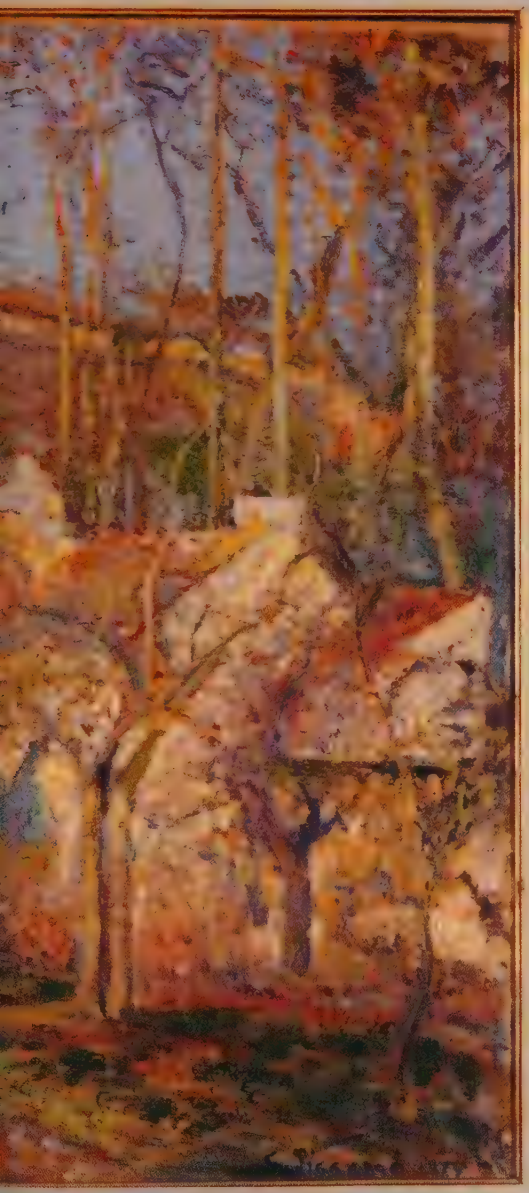
Le 28 mai 1877, Pissarro participe – avec quatorze œuvres –, aux côtés de Renoir, Sisley et Caillebotte, à une vente à l'hôtel Drouot. Ses prix vont de 50 à 260 francs. C'est un échec. Il court désespérément tout Paris à la recherche d'amateurs. Murer, afin de lui venir en aide, lui commande son portrait et organise dans sa pâtisserie une tombola où le gros lot est un de ses tableaux. Or, la gagnante, une petite bonne, préféra l'échanger contre un saint-honoré... La vie est si dure que même Julie s'en plaint: «Je suis trop malheureuse je ne veut plus [...] tiré le Diable par la que [...] me voilà usée vieille malade et toujours la misère [sic].» Elle accouche à Paris, le 21 novembre 1878, au 18, rue des Trois-Frères (XVIIIe arrondissement), de son sixième enfant, prénommé Ludovic-Rodolphe en souvenir de feu Ludovic Piette.

En ces temps de grandes difficultés, Duret publie *Les Peintres impressionnistes*, véritable plaidoyer du mouvement: «Oui, j'aime et j'admire l'art des impressionnistes», affirme-t-il.

1879 : la quatrième exposition des impressionnistes

Les premières divergences naissent au sein du groupe, certains comme Renoir, Sisley et Morisot préférant renouer avec le Salon officiel. Monet reste, mais «à contrecœur et pour ne pas passer pour un lâcheur». Pissarro, le fidèle, est présent

Après avoir été portraituré par Renoir en 1877, Murer commande l'année suivante son portrait à Pissarro, pour lequel il lui propose 100 francs. «Laissez pousser votre barbiche, à mon prochain voyage nous verrons à la greffer sur le portrait. Ce sera un attrait de plus, car j'entrevois de riches colorations à y ajouter», lui recommande l'artiste afin de masquer ses joues creuses. Le teint rose de Murer, relevé par le foulard et la lavallière rouges et la riche tenture à l'arrière-plan, révèle au final un portrait très flatteur.



Côte Saint-Denis, à Pontoise, plus connu sous les titres *La Côte des Bœufs* ou *Les Toits rouges*, doit son nom à la sente qui la traverse (sente des Boves). C'est sous le premier titre qu'il est prêté par Gustave Caillebotte à la troisième exposition impressionniste en 1877, aux côtés d'un autre tableau du même motif, d'un format vertical (aujourd'hui à la National Gallery, Londres). Vers cette époque, Pissarro, à l'huile mais aussi à la gravure, s'essaie à représenter des éléments architecturaux placés derrière un rideau d'arbres, dont l'entrelacement rythmé des branches forme au premier plan une composition très complexe. L'espace, écrasé par l'écran d'arbres et la colline, n'offre aucune ouverture vers l'extérieur. En 1877, Pissarro écrivait à Eugène Murer: «J'ai bien pensé à vous qui aimez l'automne et ses tristesses, il y a des effets très curieux cette année, du jour au lendemain, à cause du froid précoce, les arbres, le ciel, le soleil, se transforment, passent de la gaieté folle à la mélancolie. Les feuilles tombent et papillonnent, à bientôt les études de squelettes d'arbres!»

avec trente-huit envois, dont vingt-deux sont prêtés par ses amis plus fortunés: Paul Gauguin, Mary Cassatt, Gustave Caillebotte, Eugène Murer et Victor Chocquet. Il se distingue cette fois avec un format nouveau, une douzaine d'éventails, qui ne font pas l'unanimité. Ernest d'Hervilly apprécie leur rusticité alors que Philippe Burty les trouve «traités avec une rudesse que les femmes n'admettront guère».

Dès qu'il peut s'échapper de son travail à la Bourse, Gauguin vient dessiner auprès de Pissarro à Pontoise. Un dessin les représente chacun ayant exécuté le portrait de l'autre.

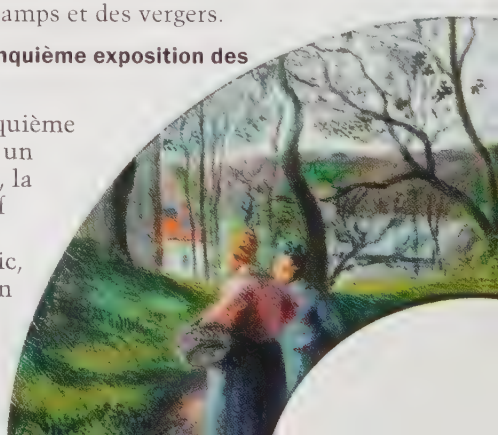
La facture de leurs coups de crayon révèle leur caractère respectif: énergique et déterminé sur le visage du jeune Gauguin; doux et posé sur celui d'un Pissarro en pleine force de l'âge.

«Ce fut un de mes maîtres et je ne le renie pas» (Gauguin)

À la fin de l'été, Paul Gauguin (1848-1903) vient rejoindre Pissarro à Pontoise. Les deux hommes se sont connus vers 1874, par l'intermédiaire de Gustave Arosa, tuteur de Gauguin, riche homme d'affaires et amateur d'art. Grâce à son emploi d'agent de change, Gauguin a les moyens, comme son parrain Arosa, de collectionner les impressionnistes et il s'adonne, en dilettante, à la peinture et à la sculpture. Comme pour Cézanne, Pissarro est un des premiers à déceler le talent précoce du jeune Gauguin. Jusqu'en 1885, il va subir l'influence directe de Pissarro, son premier maître, toujours désireux de lui prodiguer conseils et encouragements. À Pontoise, il adopte la facture par petites touches serrées, la palette claire et les motifs de son ami, auprès de qui il peint des champs et des vergers.

1880 : Pissarro graveur, la cinquième exposition des impressionnistes

Après les éventails, à la cinquième exposition, Pissarro dévoile un nouvel aspect de son travail, la gravure, avec l'envoi de neuf eaux-fortes. C'est l'occasion pour lui de montrer au public, sous le n° 139, un échantillon de «Quatre états du paysage faisant partie de la première livraison de

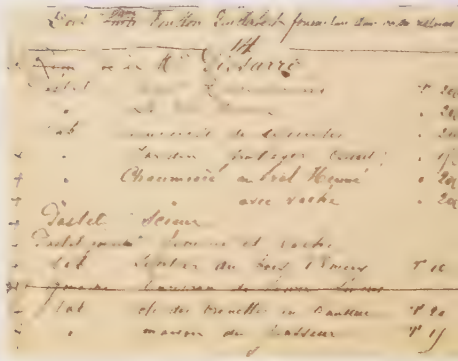


En 1880, Pissarro montra quatre états de cette eau-forte destinée à la revue *Le Jour et la Nuit*.

«Il va falloir bûcher des éventails, car les temps sont durs et pour le moment il n'y a que cela qui peut trouver un placement, les tableaux... il n'y faut pas compter!...» dit l'artiste en 1885. Jusqu'au début des années 1890, il travaille ce format dans lequel il reprend les motifs de ses huiles. Son œuvre compte environ soixante-dix éventails.

la publication "le Jour et la Nuit"». En 1879, Degas, convaincu que la gravure peut se vendre facilement, conçoit de lancer une revue périodique composée uniquement d'estampes: *Le Jour et la Nuit*. Il entraîne avec lui ses amis Pissarro, Mary Cassatt, Félix Bracquemond et Jean-François Raffaëlli. Mais, faute de financement, la revue ne voit jamais le jour. Cela permet cependant à Pissarro, dans l'atelier de Degas, de s'initier à de nouvelles techniques de gravure très inventives. Collaborant avec intensité, leurs estampes deviennent une véritable «cuisine» de procédés divers. À la précision de la pointe de l'aquafortiste, ils ajoutent une palette de valeurs grises obtenues par l'usage de l'aquatinte, du vernis mou

ou du poudrage de grains de résine, créant des tirages d'une extrême complexité. La particularité des gravures de Pissarro est qu'il les annotait et les signait à chaque état successif, forçant le spectateur à les apprécier comme des séries complètes. De celles-ci, il disait: «Mes eaux-fortes n'[ont] pas la prétention d'être bien faites, mais d'avoir des sensations d'art.» À la huitième exposition des impressionnistes, en 1886, il expose de nouveau cinq eaux-fortes.



Ce registre de la galerie Durand-Ruel, appelé «Brouillard», recense le 14 janvier 1881 l'achat de onze tableaux à Pissarro.

Nouveaux espoirs

«Durand-Ruel [...] est venu me voir et m'a pris une grande partie de mes toiles et aquarelles, et me propose de prendre tout ce que je ferai. C'est la tranquillité pour quelque temps, et le moyen de faire des œuvres importantes» (à sa nièce

Esther Isaacson). En 1880, le marchand renfloue ses caisses grâce à un emprunt contracté auprès de Jules Feder, le directeur de la banque de l'Union générale, reprenant activement ses achats. En 1880, il verse 1 750 francs à Pissarro pour quatre toiles et deux aquarelles, l'année suivante 17 300 francs pour vingt-six toiles et dix-huit aquarelles.

Cette large plaine (en bas, *La Sente du Chou, en mars*) bordant l'Oise est située au Chou, un lieu-dit de Pontoise, qui jouxte Auvers-sur-Oise. Sur la rive opposée, la vue sur Saint-Ouen-l'Aumône, centre du développement industriel de la région, avec ses usines, souvent représentées par l'artiste comme sujet principal. Huysmans fut conquis par l'atmosphère qui s'en dégage: « C'est le paysage d'un puissant coloriste qui a enfin étreint et réduit les terribles difficultés du grand jour et du plein air; la vraie campagne est enfin sortie de ces assemblages de couleurs chimiques et c'est, dans cette nature baignée d'air, un grand calme, une sereine plénitude descendant avec le soleil, une enveloppante paix s'élevant de ce site robuste dont les tons éclatants se muent sous un vaste firmament, aux nuages sans menaces » (*L'Art moderne*, 1883).

Ci-contre, *Boulevard Rochechouart* (en fait le boulevard de Clichy) préfigure ses futures vues d'avenues de Paris peintes depuis une fenêtre entre 1893 et 1903. La dynamique du mouvement des voitures à cheval est traduite par l'effet de basculement de la chaussée vers le spectateur.

1881 : la sixième exposition des impressionnistes

C'est avec plus de sérénité qu'il participe à cette manifestation avec vingt-huit œuvres, dont seulement huit sortent de son atelier. Durand-Ruel est le plus gros prêteur, avec onze travaux. Les autres sont les collectionneurs Léon Clapisson, Alfred Dreyfus, Ernest May, Paul Bérard, Charles Ephrussi (le directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*), Henri Rouart et ses amis Paul Gauguin et Mary Cassatt. Cette liste de noms montre l'élargissement de son cercle d'amateurs et reste sa meilleure publicité. Les motifs sont les mêmes, des scènes agrestes de Pontoise. Le tableau le plus apprécié est *La Sente du Chou en mars* et le plus

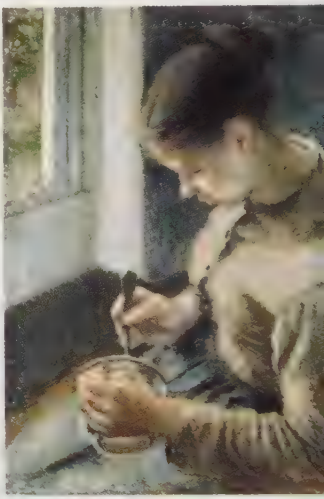
décrié le pastel *Boulevard Rochechouart*, «couvert de taches violettes et lilas».

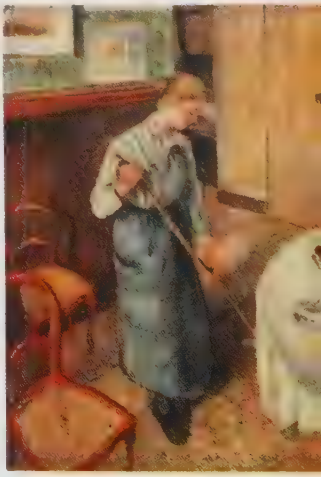
Le 27 août, Julie donne naissance, à Pontoise, à son septième enfant, Jeanne-Marguerite, surnommée Cocotte.

1882 : la septième exposition des impressionnistes

«"On me dit [...] Pissarro maintenant roule sur l'or!", dit Duret – "Je ne roule pas sur l'or [...], je jouis du fruit d'une vente modérée mais régulière [...] je ne redoute que le retour au passé".» Hélas, ce répit est de courte durée, l'Union générale fait faillite en février 1882 et ruine Durand-Ruel. Pissarro – comme ses camarades – décide de soutenir son marchand en participant, en mars 1882, à la «7e exposition des artistes indépendants» où ce dernier accroche les tableaux de son stock – deux cent trois œuvres au total. Pissarro se distingue par un envoi massif de figures en plein air (trente-six peintures), son nouveau sujet d'étude, raillé par la critique qui l'accuse de pasticher Millet: «On dirait qu'à la vente de Millet il a acheté les lunettes du grand peintre. Hélas! Que n'a-t-il pu en même temps acquérir son génie et ses yeux!», écrit le critique d'art Henry Havard, à son plus grand agacement: «Ils me jettent Millet à la tête, mais Millet était biblique!»

Les loyers étant devenus trop élevés à Pontoise, il s'installe à la fin de l'année 1882 – et jusqu'en 1884 – à Osny, un petit village situé au nord-ouest de Pontoise.





Les portraits de paysans sont rares dans l'œuvre de Pissarro. Un amoncellement de choux (à droite, *Le Triage des choux*), tout en nuances de verts, projette en avant la figure de l'homme.

«La meilleure des expositions pour vous c'est d'être chez Durand-Ruel» (Théodore Duret)

«Il est inutile d'envoyer [des marchands] ici, ne voulant pas vendre à personne et ne pouvant vendre qu'à Durand» (à son fils Lucien). Malgré ses propres difficultés, Durand-Ruel reste son premier soutien.

Il poursuit ses achats (vingt tableaux en 1882), fait figurer ses toiles à Tours, Boston, Berlin et Londres et lui consacre, en mai 1883, sa première exposition particulière rétrospective, avec soixante-dix œuvres, dans ses locaux 9, boulevard de la Madeleine. Le marchand est satisfait de ce premier essai et l'artiste est assailli par les doutes: « Suis-je content, ma foi non [...]. On m'a fait beaucoup de compliments, mais moi je ne m'en suis pas fait [...] n'en parlons plus. »

Il félicite l'écrivain naturaliste Joris-Karl Huysmans pour son livre *L'Art moderne*, une réunion de ses articles sur les Salons et les expositions impressionnistes de 1879 à 1882. Au même moment, l'artiste commence à s'éloigner de cet art impressionniste décrit par le critique.

« Je suis poursuivi par l'idée de faire certains tableaux de figures qui me donnent bien du mal pour la conception », écrit l'artiste à Lucien en 1883. Dès le début des années 1880, Pissarro passe de peintre paysagiste à peintre de figures. Alors que ces dernières faisaient jusqu'à présent partie intégrante du paysage, elles deviennent désormais le sujet principal. Dans *Jeune paysanne prenant son café au lait* (en haut, à gauche), accroché à la septième exposition impressionniste en 1882, le modèle occupe tout l'espace, surpris en train de racler le fond de son bol avec une cuillère. L'encadrement d'une fenêtre à gauche éclaire de sa lumière son visage et ses mains. Son attitude calme est soulignée par la fermeté du dessin et l'utilisation de tonalités douces. *La Petite Bonne de campagne* (en bas, à gauche) est remarquable par la manière dont les figures sont insérées dans la composition. La vue en contre-plongée évoque les cadrages de Caillebotte, alors que le petit garçon au corps tronqué évoque la manière de Degas. En revanche, la technique, des petites touches croisées, annonce ses futures œuvres néo-impressionnistes.

« C'est curieux, le travail au point, avec le temps, la patience, petit à petit on arrive à une douceur étonnante [...]. Le point est encore capable d'effrayer nos charmants bourgeois! »

À son fils Lucien,
Éragny-sur-Epte par Gisors (Eure), 30 décembre 1886

CHAPITRE 3

DE L'IMPRESSIONNISME AU DIVISIONNISME

Grâce à son chevalet roulant, Pissarro se positionne à sa guise devant les motifs de son jardin d'Éragny et des alentours proches. Ici, *La Maison de la Sourde et le clocher d'Éragny*, une des toiles les plus représentatives de sa période pointilliste. L'artiste avait remarqué que l'exceptionnelle luminosité de ses toiles, réalisées dans sa nouvelle manière, gênait ses contemporains.

«Une phase nouvelle de la marche logique de l'impressionnisme»

Les années 1885-1890 représentent la période néo-impressionniste de Pissarro. Il a 55 ans lorsqu'il se lance dans cette voie ouverte par de très jeunes artistes de l'âge de son fils aîné Lucien: Georges Seurat (1859-1891) et Paul Signac (1863-1935). Peu de temps avant leur rencontre, il était déjà en pleine réflexion artistique: «Je me mets à faire des petites toiles, écrit-il en juin 1885 à Durand-Ruel. Mon but est bien de faire clair et lumineux [...] c'est-à-dire avec le moins d'écart possible dans les oppositions. C'est pas facile à expliquer.» Puis, dans la lettre suivante: «Je suis en voie de transformation [...] j'attends avec impatience un résultat quelconque. [...] Je vous prie de croire que cela me cause bien du tourment; c'est évidemment une crise!» Pissarro se cherche, le terrain est ouvert pour une nouvelle expérience picturale: ce sera le «néo-impressionnisme», terme donné par Félix Fénéon, ardent défenseur de ce mouvement. Parmi ses camarades impressionnistes, Pissarro est le seul à tenter cette hasardeuse aventure.

Georges Seurat

Par l'intermédiaire de Guillaumin, Pissarro rencontre Signac au début de l'année 1885, puis Seurat, au moment où celui-ci travaille à son tableau manifeste, *Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte*. Studieux et solitaire, Seurat rêve d'une approche scientifique de la peinture, axant ses recherches sur la couleur. Après avoir lu la traduction française de *Modern Chromatics* d'Ogden Rood et *De la loi du contraste simultané des couleurs* par Eugène Chevreul, Seurat élabore avec une rigueur

Pissarro a traité à divers moments de sa carrière le motif de la cueillette des pommes. Cette *Cueillette des pommes*, datée 1887-1888, a subi un travail préparatoire poussé: on connaît des dessins, une mise au carreau à la gouache et une esquisse à l'huile de l'arbre. Sur l'étude du pommier, avec un large pinceau, l'artiste a rapidement disposé, les uns à côté des autres, les pigments purs. La méthode du point étant longue, ses études devaient être vite réalisées et les détails réduits au minimum. Dans la composition finale, Pissarro a ajouté de nombreux personnages, abrités sous la décorative ombre violette du feuillage. Les pommes rouges sont si petites qu'elles se confondent avec les autres touches La palette générale, jaune orangé, illumine la toile qui vibre sous la chaleur d'un après-midi d'été finissant.

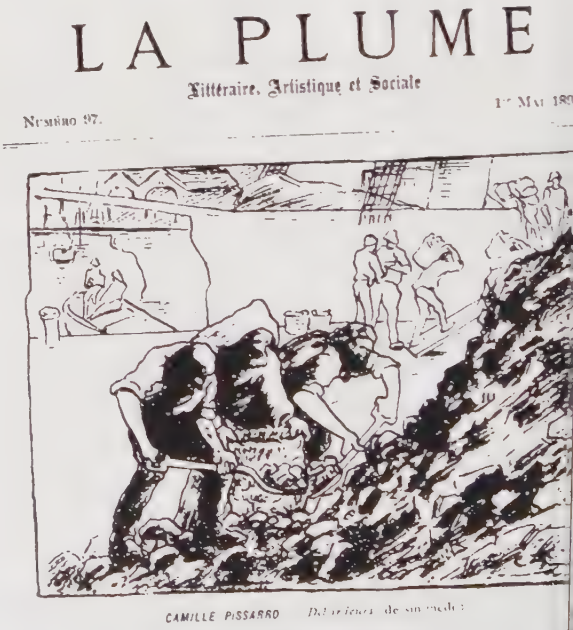
scientifique son principe de la division systématique des couleurs en petits points se mélangeant optiquement. Observés depuis une certaine distance, ces petits points recomposent l'unité de ton et créent la vibration lumineuse. Pissarro, qui depuis le début des années 1880 a mis en œuvre la méthode de division des touches en forme de virgules de couleurs s'entrecroisant, est fasciné par les travaux de Seurat qui répondent à ses propres questionnements. Par son intermédiaire, il se lie avec les autres néo-impressionnistes, notamment Maximilien Luce dont il sera très proche, le peintre belge Théo Van Rysselberghe, Albert Dubois-Pillet, Léo Gausson ou Henri-Edmond Cross, partageant avec eux les mêmes idées anarchistes.

Alors que Seurat et Signac ne peignent qu'avec des points, Pissarro adapte la méthode pointilliste à son tempérament. Il alterne les points (pour le champ), les petits traits (pour le tronc de l'arbre) et les petites croix (pour la chemise de l'homme).

« La meilleure manière d'être libre c'est de ne pas déléguer à qui que ce soit ses pouvoirs » (à Esther)

L'attirance de Pissarro pour l'idéologie anarchiste n'est pas un héritage familial. En 1884, souhaitant initier Lucien et ses nièces Amélie et Esther Isaacson à la politique, il leur recommande la lecture *De la Justice dans la Révolution*, par le philosophe anarchiste Pierre-Joseph Proudhon : « Lisez cela [...]. C'est autrement beau que toutes les bibles à croix ! » Avec la mort de Proudhon en 1865, c'est le Russe Pierre Kropotkine qui prend la relève du mouvement en Europe, à partir du milieu des années 1880. Pissarro, avide lecteur de ses écrits, conseillera notamment à sa famille ses deux ouvrages, *Paroles d'un révolté* et *La Conquête du pain*. En politique, Pissarro désire une société où il n'y a « pas de gouvernement, pas d'État, pas de capitalistes et par conséquent pas de suffrage universel ». Épris de justice, il a une haine farouche du bourgeois qui opprime le faible, et prône la liberté individuelle. En art, Pissarro pense qu'il ne peut ni ne doit évoquer aucune cause particulière, d'où la quasi-absence de dessins illustrant cette idéologie. Il rêve que les artistes

Pour le numéro du mois de mai 1893 de *La Plume*, Pissarro offre un dessin « J'ai fait un dessin représentant des chargeurs de charbon sur le port à Rouen [...] Y a-t-il un art anarchiste ? [...] Tous les arts sont anarchistes quand c'est beau et bien ! voilà ce que j'en pense » (à Mirbeau 30 septembre 1892).



LA PLUME

Littéraire, Artistique et Sociale

Numéro 97. 1er Mai 189

CAMILLE PISSARRO *Débardeurs* de sa mode

Philosophie de l'Anarchie

Sans avoir l'intention maligne d'hypothétiser à nouveau une cosmogonie, quant à l'origine relative de la vie organisée sur terre, il n'est peut-être pas indifférent de dire, en cette occurence surtout, que dans la Nature, toute chose procède du simple au composé, du particulier au géné-

Ce lieu-commun liquidé, nous dire que l'atome se meut librement dans équilibre par la gravitation de l'ambiant. Le témoignage de la N irrécusable. Minéralité, végétalité, présentent dans leurs manifestatio le spectacle de l'harmonie dans l'a « La centralisation existe-t-elle chez les êtres pluricellulaires ? Les sont-elles divisées en cellules de et en cellules obéissantes, en mait sujets ? Tous les faits que nous répondent *négativement avec la f*

puissent travailler dans une «liberté absolue sans les entraves épouvantables de messieurs les capitalistes-amateurs-spéculateurs et marchands». Abonné à plusieurs journaux anarchistes (*La Révolte* et *Les Temps nouveaux* de Jean Grave, *Le Père Peinard* d'Émile Pouget, *La Plume*, etc.), il est un militant plus en pensée qu'en action. Il donne parfois de petites sommes à ses amis pour soutenir leurs publications et aider les plus démunis.

«Quand je fais "un marché", je ne copie pas mon modèle, je ne fais que le consulter.» C'est à Caracas que Pissarro a peint ses premières scènes de marché. Puis, à partir de 1880, il s'y intéresse de nouveau et explore avec intensité, dans toutes les techniques, ce motif. L'artiste aimait se fondre au milieu des paysans dans les nombreux marchés de Pontoise (légumes, grains, volailles, œufs, etc.), puis ceux de Gisors. À la plume, il exécute quelques petits marchés au point, tout en finesse (ci-dessus, *Le Marché aux cochons, foire de la Saint-Martin à Pontoise*).

1886 : la huitième et dernière exposition des impressionnistes

En avril 1886, Durand-Ruel tente sa chance en Amérique en exposant à New York plus de trois cents œuvres, «Special Exhibition of Works in Oil and Pastel by the Impressionists of Paris», comprenant quarante travaux de Pissarro et des tableaux de Seurat et Signac. Si les Américains font plutôt bon accueil aux «néos», il est en revanche plus difficile pour Pissarro de convaincre ses amis impressionnistes de les admettre dans leur huitième exposition: «J'ai expliqué [...] que Seurat apportait un élément nouveau que ces messieurs ne pouvaient apprécier malgré tout leur talent, que moi, personnellement, je suis persuadé du progrès qu'il y a dans cet art qui donnera, à un moment donné, des résultats extraordinaires», traitant ses camarades de «romantiques» par opposition aux «impressionnistes scientifiques». Dans ce climat tendu, Pissarro parvient à imposer ses choix, entraînant le désistement de Monet, Renoir, Caillebotte et Sisley. Il montre, dans une salle à part, aux côtés de *La Grande Jatte* de Seurat et d'œuvres de son fils Lucien, quelques-uns

de ses derniers travaux. Commentant l'un d'eux, Marcel Fouquier écrit: «M. Pissarro procede par petites touches précises, séparées, par juxtapositions tout à la fois fines et pénétrantes de tons francs. De près, ses toiles ressemblent, tant elles sont pointillées, à une collection de têtes de clous diversement colorées. Mais avec le recul convenable, la perspective s'établit, les plans se creusent.»

Vue de ma fenetre a Eragny montre le jardin de l'artiste et les prairies qui le separent du village de Bazincourt. Presente a la huitieme exposition des impressionnistes en 1886, il n'est guere remarque. «Il parait que le sujet n'est pas

Lenteur d'exécution

«Vous ne croiriez pas que je mets trois ou quatre fois plus de temps pour terminer une toile ou une gouache... j'en suis désespéré» (à Durand-Ruel). Pissarro ne fut jamais un «pointilliste» au sens strict, technique du terme, bien qu'il ait parfaitement assimilé la méthode. La plupart des grandes toiles datant de cette période conservent la

de vente à cause du toit rouge et de la basse-cour: justement ce que j'ai tant cherché. Si tu vois comme cette peinture est calme et simple, assise...» L'artiste le datera deux ans plus tard, en 1888.

touche en virgule croisée déjà employée auparavant et, bien qu'elle soit plus rigoureusement contrôlée, elle ne se réduit jamais à un tout petit point. Il alterne, selon les zones, les gros points et les virgules. La lenteur d'exécution de cette technique l'amene à réaliser une série de petites esquisses sur panneaux, brossées avec des touches très larges et égales, laissant souvent apparaître le bois entre les couleurs. Pourtant, malgré la complexité de la technique, d'impressionnantes peintures, de très grand format, datent de cette époque: *La Cueillette des pommes*, *Jeune paysanne faisant du feu* ou *Les Glaneuses*. C'est en revanche dans la division de la couleur pure et dans la recherche d'harmonie et d'unité de la composition que Pissarro rejoint les néos, ses toiles montrant un éclat et une luminosité exceptionnels. En parallèle, il produit de nombreuses gouaches – aussi plus faciles à placer – dans lesquelles il retrouve sa spontanéité et sa liberté.

Jeune paysanne faisant du feu est un tableau qui occupa l'artiste durant deux ans. Outre de multiples études au dessin, on connaît trois versions à l'huile. L'une est une esquisse du tableau de 1888, l'autre est datée 1890.

L'originalité de ces versions est leur format carré. (Pissarro avait déjà réalisé en 1886 une *Cueillette de pommes* de 128 cm de côté.) Si l'esquisse ne mesure que 34 cm de côté, la version pointilliste mesure 93 cm et celle de 1890, 125 cm! De longues ombres portées rythment la composition et soulignent les différentes masses.

«Durand aime mieux l'ancienne exécution [...] Bref, il n'y comprend pas grand-chose»

«Je suis abandonné par Durand!» Durand-Ruel se montre vite réticent devant sa nouvelle manière et le lui fait savoir à travers ses achats: en 1886, il acquiert six huiles pointillistes; en 1887, deux gouaches. Cet abandon l'oblige à se tourner vers d'autres petits marchands-courtiers, Hippolyte Heymann, Alphonse Portier, Adolphe Beugniet

ou Charles Pillet, ainsi que vers ses amis, Murer, Georges de Bellio ou le dentiste Paul Paulin. Criblé de dettes, il se sépare à contrecœur de sa collection personnelle, d'un pastel de Degas pour 800 francs, et échoue à céder un bronze de Barye pour 200 francs. En mai 1887, malgré « sa répugnance » à donner ses œuvres à Georges Petit – le rival de Durand-Ruel –, il consent à exposer dans sa galerie, rue de Sèze, curieux de voir ses toiles pointillistes « au milieu du ban et de l'arrière-ban de l'impressionnisme triomphant » dont il s'est écarté. À Lucien, il relate: « Tu verras par toi-même combien l'écart est grand. C'est un tout autre art, ce n'est certainement pas compris, mais c'est vu, c'est tellement séparé, nettement distinct. » Toutefois, malgré des articles élogieux d'Octave Mirbeau (1848-1917) et de Joris-Karl Huysmans (1848-1907), il est éreinté par la critique: « Quiconque tient à conserver ses amis doit éviter d'avoir ces choses-là chez soi. »

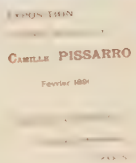
« Je suis à mon tableau des *Glaneuses*, cela me donne bien du mal... les renseignements me manquent... C'est toujours là la grande difficulté. J'ai besoin de modèles, je ne sais encore où les trouver... Il n'y a qu'à Pontoise où je trouverais ce qu'il me faut [...] toutes les figures que j'y ai faites me servent continuellement, j'aurais besoin de les renouveler... comment faire?... » (à Lucien). Les attitudes variées – penchées, debout ou courbées jusqu'au sol – des paysannes imposent un rythme de lecture de la gauche vers la droite, renforcé par l'inclinaison du champ qui suit la même courbe.

Le Cercle des XX de Bruxelles, où il est invité à partir de 1887 par Octave Maus, est aussi une occasion pour lui de présenter ses dernières toiles au milieu de l'avant-garde belge.

Théo Van Gogh

« Il est certain qu'il y a lutte entre Durand et Van Gogh. » Durand-Ruel étant défavorable aux toiles pointillistes, Pissarro trouve avec soulagement un soutien solide auprès de Théo Van Gogh (1857-1891), le frère de Vincent, gérant de la galerie Boussod, Valadon & Cie (au 19, boulevard Montmartre). Leur collaboration fut brève (trois ans), Théo

mourant début 1891. Durant ce temps, il est très actif, acquérant vingt-six toiles, presque toutes divisionnistes, pour une moyenne de 400 francs pièce, lui ayant promis début 1888 de «faire ce que je peux pour placer vos beaux œuvres...» Il est aussi le seul à lui consacrer une exposition particulière de cette période, en février 1890, dont le catalogue, élogieusement préfacé par Gustave Geffroy, liste seize huiles, sept détrempes et quatre gouaches. Les critiques sont excellentes, Aurier trouvant que «cette dernière manière permet d'obtenir des effets de rutilements et de vibrations prodigieux». À la clôture, Théo écrit à son frère: «Il est venu beaucoup de monde et il y en a eu 5 de vendus.» Pissarro est très reconnaissant



En 1890, c'est la seconde exposition particulière de Pissarro, après celle de 1883 qui a eu lieu à la galerie Durand-Ruel. La couverture du catalogue est ornée d'une gravure sur bois réalisée par Lucien.

envers le marchand: «Je ne saurais trop vous remercier pour tout le mal que vous vous êtes donné pour mener à bien notre petite campagne artistique; vous y avez mis un savoir-faire digne d'éloge, et sans votre habileté, mon cher Van Gogh, je ne m'en serais pas sorti.»

La Causette, datée 1891-1892, est un tableau d'atelier mesurant 90 x 117 cm. Habitué à travailler ses toiles pointillistes à l'intérieur, Pissarro poursuit, dans la même lignée, au tout début des années 1890, la réalisation de grandes toiles décoratives avec figures. À la robustesse et la monumentalité des deux femmes, s'oppose le délicat paysage de l'arrière-plan avec ses pommiers aux branches tordues et son plant de haricots. Les paysannes sont physiquement...

La fin du néo-impressionnisme

Mais au même moment, après quatre années d'engouement passionné pour cette technique, Pissarro retourne à son ancienne manière, reprochant à ce procédé long et fastidieux d'annihiler sa «sensation»: «Ayant constaté [...] l'impossibilité de suivre mes sensations si fugitives, par conséquent de donner la vie, le mouvement; l'impossibilité de suivre les efforts si variés de la nature, l'impossibilité ou la difficulté de donner du caractère à mon dessin, de ne pas tomber dans le rond, etc. etc. j'ai dû y renoncer, il n'était que

temps! Il faut croire que je n'étais pas fait pour cet art qui m'a donné la sensation du nivellement... de la mort!» (à Lucien). Ce revirement – et le décès de Théo – donne l'occasion à Paul Durand-Ruel d'exprimer ses véritables convictions envers le peintre: «Je suis toujours aussi chaud partisan de vos œuvres que jamais. Le seul obstacle à nos affaires a été le malheureux Van Gogh qui finit si misérablement. Il a mis des bâtons dans les roues et je n'ai jamais bien compris votre faible pour lui. Puisqu'il disparaît maintenant, comptez donc sur moi d'une façon absolue. Votre tout dévoué.»

Malgré sa défection au mouvement, Pissarro reste en bons termes avec ses amis néo-impressionnistes et est bouleversé par la mort soudaine de Seurat le 29 mars 1891: «C'est une grande perte pour l'art [...] Seurat a apporté évidemment quelque chose.»

... proches du spectateur, mais aussi lointaines par leur immobilité et leur regard inexpressif. Leurs vêtements – surtout ceux de la figure de droite – sont encore peints avec de petits points, par opposition à la verdure traitée avec une facture plus libre et enlevée.

Le 30 mai 1889, à 94 ans, meurt Rachel, la mère de Pissarro. Il réalise, en noir et blanc, une jolie eau-forte, qu'il intitule *Grand'mère, effet de lumière* (ci-dessous).

« Me voilà à peu près déménagé, tant soit peu emménagé; je n'ai pu me retenir de la tentation de peindre, tellement les motifs, tout autour de mon jardin, sont beaux. J'ai donc commencé à travailler hier, ayant hâte de me remettre à mon train-train ordinaire. »

À Durand-Ruel,
Éragny-sur-Epte par Gisors (Eure), 9 avril 1884

CHAPITRE 4

ÉRAGNY, STABILITÉ ET PREMIERS SUCCÈS

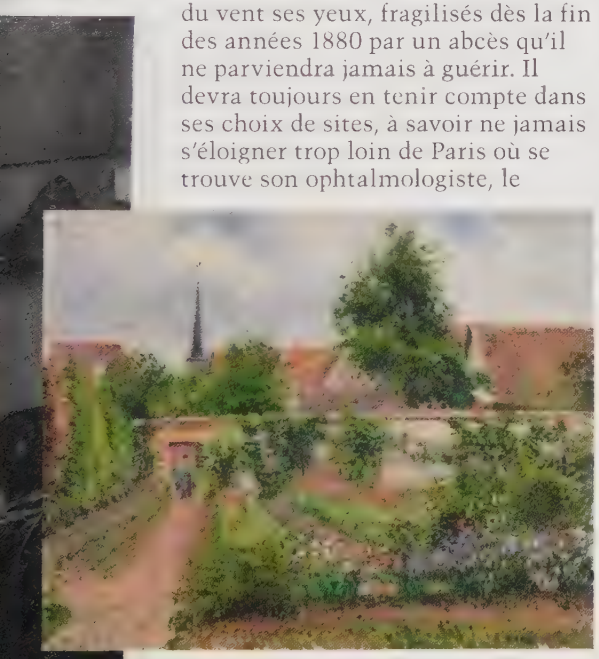
Sur la meule, la famille au complet: Georges et Félix debout, Lucien et Ludovic-Rodolphe assis, le peintre, la bonne à gauche, Julie avec Paul-Émile bébé, Jeanne-Marguerite et Eugénie Estruc, la nièce de Julie. Ci-contre, *Paysannes plantant des rames*, la toile offerte en 1892 par Julie à Claude Monet, en remerciement de son prêt pour l'acquisition de leur maison d'Éragny.

Dernière installation : Éragny

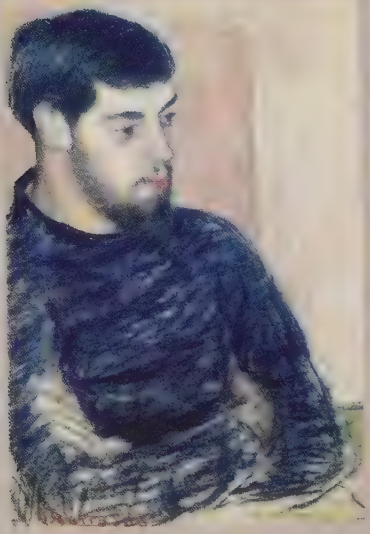
«Oui, nous sommes décidés pour Éragny-sur-Epte; la maison est superbe et pas chère: mille francs, avec jardin et prés. C'est à deux heures de Paris.» Ayant largement exploité picturalement Pontoise et ses environs, l'artiste quitte Osny en avril 1884 pour Éragny, un tout petit village situé en pleine campagne, qui partage avec Giverny – où Monet a élu domicile en 1883 – la rivière l'Epte. La maison

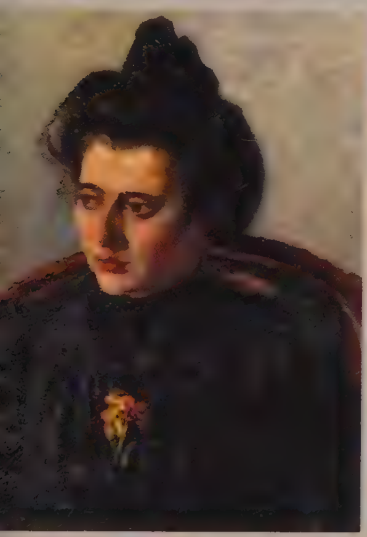
En 1890, Pissarro rêve de créer une « école d'Éragny » regroupant ses quatre fils autour de lui. Il imagine une exposition rassemblant des tableaux, des objets d'art et des meubles à laquelle chacun, selon son aptitude participerait

est spacieuse et confortable pour loger la grande fratrie (elle s'agrandit d'un huitième et dernier enfant, Paul-Émile, né le 22 août 1884), Julie dispose d'un beau jardin pour y cultiver ses fleurs et son potager, et la grange est transformée en un lumineux atelier. De locataires, ils passent propriétaires en 1892, avec l'aide de Durand-Ruel et surtout de Monet à qui Pissarro emprunte 15 000 francs. L'atelier lui permet de travailler à l'abri, les jours de mauvais temps, et de protéger du vent ses yeux, fragilisés dès la fin des années 1880 par un abcès qu'il ne parviendra jamais à guérir. Il devra toujours en tenir compte dans ses choix de sites, à savoir ne jamais s'éloigner trop loin de Paris où se trouve son ophtalmologiste, le docteur Parenteau. Au fur et à mesure des départs des enfants, l'artiste s'interrogera parfois sur l'utilité de garder une si grande maison: «Nous vois-tu tous les deux vieux seuls dans la sonore maison! J'y pense sans cesse» (à Esther). Julie y restera pourtant jusqu'à sa mort en 1926.



Lorsque Pissarro aménage en 1893 sa grange en atelier, il s'interroge: «C'est épatant cet atelier, mais je me dis souvent à quoi bon un atelier? [...] Vais-je pouvoir travailler dans ce nouveau milieu???» Il a soixante-trois ans et ne s'est jusqu'à présent jamais préoccupé de son confort. Avec l'aide d'un architecte, il s'occupe des travaux: «Mon atelier [...] a sept sur huit mètres et demi et très haut de plafond, il y aura une fenêtre assez grande du côté ouest, [...] la porte sera tout près de l'entrée de la grange, l'escalier dans la cour, il y aura une toiture en vieilles tuiles. [...] Je couvrirai le tout de vigne vierge, cela sauvera la forme. J'oubliais le principal, une baie de trois mètres d'ouverture en cintre au nord, ce qui donne une belle lumière.» Cet atelier est nécessaire car la fragilité de son œil ne lui permet plus de longues séances en extérieur. Depuis la baie vitrée, il a une vue sur son jardin, dans lequel il trouvera sans cesse de quoi nourrir son inspiration (ci-contre, *Jardin potager et clocher d'Éragny, temps gris, matin*, daté 1901). Pages suivantes, de gauche à droite et de haut en bas, les portraits de: Julie, Jeanne dite Minette, Lucien, Félix, Jeanne dite Cocotte, Ludovic-Rodolphe, Georges et Paul-Émile.





Bazincourt

La vue sur le village de Bazincourt, avec son clocher caractéristique, séparé d'Éragny par de larges prairies et par la rivière l'Epte, devient, avec les alentours de sa maison, son nouveau terrain de jeu pictural. Il les a représentés sous tous les angles et à toutes les saisons. Souvent, Pissarro rapproche son chevalet sur deux motifs spécifiques, un grand noyer ou un pommier au tronc tordu. Une fois trouvé un bon motif, comme Monet avec ses séries, il se contente de déplacer légèrement ses points de vue en jouant sur la variété des éclairages, jusqu'à épuisement quasi total du site. Le très faible choix de sujets ne l'empêche pas de produire à peu près le même nombre de tableaux qu'à Pontoise (un peu moins de trois cent cinquante huiles), non sans être par moment envahi par la lassitude – « j'en ai assez des motifs de Bazincourt, avec son gentil clocher » – et ressentir un besoin vif de voyager pour renouveler ses thèmes. Mais chaque fois, après un déplacement, c'est toujours avec bonheur qu'il retrouve sa maison : « Je suis tout heureux de pouvoir respirer un peu d'air ici et de voir de la verdure et des fleurs ; aussi je me suis mis au travail pour ne pas en perdre l'habitude. »

En quittant Pontoise pour Éragny, Pissarro passe d'une ville de taille moyenne à un petit village de moins de cinq cents âmes. Là-bas, il dit être « comme un ermite dans les déserts de la Thébaïde; je ne fais plus attention qu'au temps, aux nuages, au soleil, aux feuilles qui poussent lentement et aux fleurs des arbres fruitiers. » C'est la vraie vie rurale, où le temps s'écoule lentement, au fil des heures de la journée et des saisons de l'année. Il explore encore plus qu'autrefois les effets du temps sur le paysage. La campagne apparaît ensoleillée, enveloppée dans le brouillard ou gelée sous la neige (ci-dessus, *Le Pré et le grand noyer, en hiver*, daté 1885).

Deuxième séjour à Londres : « Mes sensations se raviveront »

De mi-mai à juin 1890, Pissarro, accompagné de Lucien, part pour Londres rendre visite à Georges qui habite chez ses cousins les Isaacson. Ce bref

séjour l'enchante, il visite les musées, il est ébloui par les parcs anglais et y commence six toiles qu'il finira à l'atelier d'Éragny: «Le Kensington Garden, avec le palais de la reine. Le Charing Cross Bridge avec le parlement, un effet de brouillard à Hyde Park, le long de la Serpentine, je continuerai probablement la série. Je bûche matin et soir.»

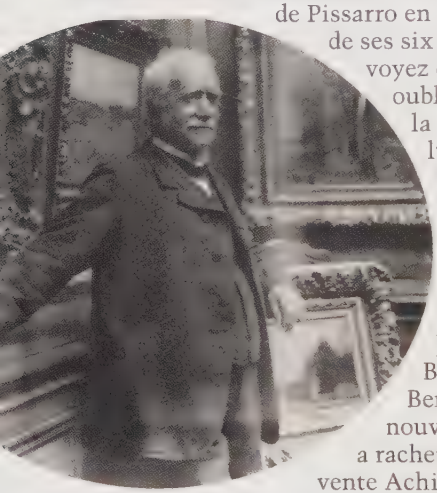
En 1890, Pissarro n'a pas rompu avec la technique pointilliste, comme l'atteste *Le Pont de Charing Cross* (ci-dessous). Lentement, il retourne à une facture plus libre, cette technique

Ce groupe de tableaux porte encore les marques de la technique pointilliste, surtout par leur vibration chromatique. Leurs touches ont deux formes: des traits horizontaux (pour le traitement du sol et de l'eau) ou des croix (pour le traitement du ciel, des feuillages et des petits détails). Peu entremêlées, les couleurs étincellent les unes à côté des autres. Certaines de ces toiles, exposées en 1892 chez Durand-Ruel, sont, pour Jules Antoine, «les manifestations les plus concluantes, qui se soient encore produites, sur l'efficacité du mélange optique dans la peinture».

lui donnant trop de mal et les amateurs étant trop rares pour le faire vivre. En 1891, il constate: «Le commis de Boussod-Valadon m'a dit que mes divisions effrayaient les acheteurs, ils ne peuvent s'y faire, même ceux de Paris.» Satisfait par ce motif, il en réalise une autre version en 1891.

«Camille Pissarro», Paris, galerie Durand-Ruel, 23 janvier-20 février 1892

Peu de temps après le décès de Théo Van Gogh, Durand-Ruel trouve dans la vente de la collection d'Ernest May (4 juin 1891) le moyen de prouver concrètement son changement d'attitude à l'égard de Pissarro en rachetant cinq de ses six tableaux: «Vous voyez que je ne vous oublie pas.» Pour la première fois, l'artiste a le choix entre trois galeries pour une exposition particulière en 1892: Durand-Ruel, Maurice Joyant chez Boussod et Bernheim Jeune, nouveau venu qui a racheté le 6 mai à la vente Achille Arosa ses *Quatre Saisons*. Finalement, Pissarro se décide pour Durand-Ruel, «les salles étant plus grandes [...] j'ai aussi intérêt à [le] ménager». Nerveux durant les préparatifs (sa dernière exposition rétrospective remonte à 1883), Monet l'encourage: «Vous avez bien raison de faire une exposition. Le moment est propice et vous êtes certain du succès.» Il expose cinquante huiles, des vues de Londres, de Louveciennes, de Pontoise, d'Osny, de Rouen et d'Éragny ainsi que vingt et une gouaches. Il est comblé d'éloges par le romancier et critique d'art Georges Lecomte (1867-1958), et par Octave Mirbeau qui décrit cette manifestation comme «le résumé de l'histoire intellectuelle d'un des plus admirables peintres qui aient jamais été». Les ventes sont excellentes et améliorent sa situation. Il peut, pour la première fois, envisager l'avenir avec sérénité.



Paul Durand-Ruel (à gauche) définit un nouveau type de marchand: exclusivité avec les artistes, organisation d'expositions particulières, soutien en ventes publiques, création d'un réseau international par le biais de galeries à Paris, Londres puis New York, prêts des œuvres dans le monde entier et création d'un journal d'art, *L'Art dans les Deux Mondes*

Suprématie de Durand-Ruel : « Nous manquons de marchands, il n'y a que Durand !! »

Désormais, Durand-Ruel reprend avec régularité ses achats (trente-deux tableaux en 1892, vingt-neuf en 1893, etc.) et devient son meilleur ambassadeur. C'est dans ses galeries de Paris et de New York que se déroulent ses expositions particulières, s'enchaînant à un rythme soutenu : 1893, 1894, 1896, 1898 et 1901 à Paris, en 1897 à New York. Il envoie aussi ses tableaux dans des manifestations à travers toute l'Europe (France, Angleterre, Allemagne, Hollande, Autriche, Norvège…), aux États-Unis (Saint Louis, Boston, Chicago, Pittsburgh, New York, Montréal…)

Ce flamboyant tableau (*Soleil couchant et brouillard à Eragny*, daté 1891) où se devine sous une brume argentée un troupeau de vaches paissant, a frappé le critique Clément-Janin lors de son exposition à la galerie Durand-Ruel en 1892 : « Les aspérités qu'il multiplie servent à accrocher et à retenir les rayons lumineux et, quand le soleil frappe, soudain les couleurs étincellent, comme une vitrine de joaillier. On le pourra constater notamment dans ce glorieux coucher de soleil, où l'astre décliné plonge, comme un obus de lumière, dans les gemmes occidentales, derrière la forêt qui s'endeuille d'améthyste sombre, où flambent, épars – reflets des joies éteintes –, les jets de saphir des verdures décolorées. » Paul Durand-Ruel achète cette toile à l'artiste pendant l'exposition et la revend le jour même au collectionneur Sammarcelli. Pissarro acceptait ce type de transaction car il savait qu'il pouvait compter sur son marchand à la fin de l'exposition pour acquérir les invendus. En effet, Paul Durand-Ruel achète neuf de ses toiles à l'issue de l'exposition, situation réconfortante pour le peintre.

et en Russie (Saint-Pétersbourg). À la mort de l'artiste, les livres de stock de la galerie montrent que plus d'un tiers de sa production totale est passé entre les mains du marchand, c'est-à-dire plus de cinq cents tableaux. Pissarro était dénué de tout sens commercial, au contraire de Monet qui sut très vite faire jouer la concurrence et augmenter les prix de ses toiles. Au fil des années, il se plaindra souvent de cette dépendance et de ses prix continuellement bas. Mais, chaque fois qu'il cherchera à se séparer de son marchand, il ne retrouvera jamais chez les autres le sérieux de Durand-Ruel. Fidèles l'un à l'autre, la seule incartade du peintre fut une exposition particulière à la galerie Bernheim Jeune en 1899.

Durant son séjour à Kew, Pissarro écrit souvent à Julie : « J'oublie un motif que je suis en train de faire, une promenade avec des carrés de gazon, des petites plates-bandes de fleurs, des pins pointus et au fond de grands arbres, cela ressemble au jardin de Versailles ... il y a de quoi travailler sa vie dans ce jardin. » La géométrie du jardin

Le Jardin de Kew

Découverte des jardins

De mai à août 1892, Pissarro retourne en Angleterre, accompagné de Maximilien Luce, « pour démêler une affaire de mariage de mon fils Lucien, affaire compliquée de stupidités religieuses ». Grâce à l'intervention de son père,

allée de la grande serre) est soulignée par les différentes masses colorées. À sa palette classique, il ajoute diverses nuances : rose, jaune, pourpre, rouge et bleu outremer.

«Mon cher Mirbeau, Que devenez-vous? [...] J'aime mieux penser que votre jardin vous prend tout votre temps, que vous dépotez, plantez, combinez, afin de nous éblouir par une débauche de fleurs splendides...»

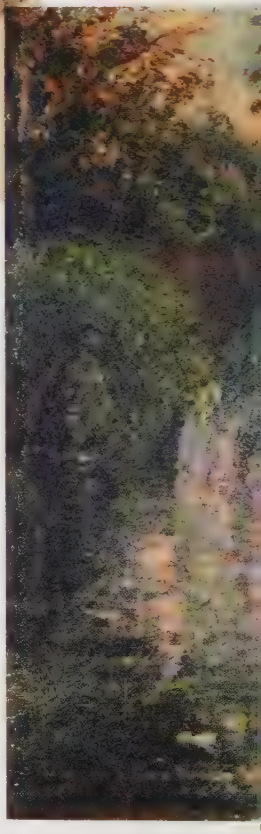
Lucien épouse à Richmond, le 10 août, Esther Bensusan, de confession juive, mais sans la présence de la famille d'Esther opposée à un mariage athée. L'artiste séjourne non loin, à Kew, où se trouve un «jardin épatant [...], oh! mon cher ami, quels arbres! quels gazons! quels jolis mouvements imperceptibles de terrain! c'est un rêve» (à Mirbeau). Dans ses Kew Gardens, on retrouve les derniers échos du néo-impressionnisme dans le traitement par petites touches de couleurs vives des gazons et des massifs de fleurs. L'insertion de groupes de figures aux toilettes élégantes contribue au raffinement général des lieux. Dans la même lignée, Pissarro peint, en septembre, quatre vues du superbe jardin de la propriété d'Octave Mirbeau aux Damps (Eure), clôturant ainsi sa série. Plus à l'aise devant un champ agricole que devant des plates-bandes fleuries, il dira de celles-ci: «Il aurait fallu que ce soit un peu plus grossier, plus rude, plus sauvage [...] je regrette bien de n'avoir fait des choux accompagnés de soleil; c'était beau à faire.» C'est à la galerie Durand-Ruel, en mars 1893, qu'il les présente, parmi quarante-six travaux récents, mais aucun n'est remarqué par la critique.

Juste avant l'arrivée de l'artiste, Mirbeau est tout excité: «Le jardin est en retard; mais il commence à fleurir un peu. Je pense qu'il va être épatant malgré tout, et que vous y pourrez faire des études admirables. Car vous venez avec tout votre attirail de peintre, n'est-ce pas? Et vous immortaliserez mes fleurs!» Ci-dessus, *Le Jardin d'Octave Mirbeau, la terrasse, Les Damps.*

«Le hasard des choses m'a conduit ici à Knokke-sur-Mer, un petit trou tout neuf pour moi et gentil pour le peintre»

Les frasques de Félix auprès des jeunes filles embarrassant trop Julie et Camille, ils doivent l'éloigner temporairement d'Éragny. Le 25 juin 1894, ils partent tous les trois pour la Belgique dont Lecomte leur avait vanté les mérites de Bruges. Le jour même, Sadi Carnot, président de la République, est assassiné à Lyon par Caserio, un anarchiste italien. Connu pour ses sympathies anarchistes, l'artiste est soulagé de se trouver à l'étranger, se méfiant «de certaines personnalités d'Éragny qui nous en veulent». Cette situation incertaine l'inquiète mais Durand-Ruel lui assure son soutien: «Je ne demande pas mieux que de continuer nos bonnes relations, que vous soyez en France ou à l'étranger.» Rassuré, Pissarro s'installe jusqu'à début octobre dans la station balnéaire de Knokke où la famille de Théo Van Rysselberghe possède une villa. «J'ai commencé une série de choses qui vous plairont, je l'espère: des moulins, des toits rouges, des dunes», écrit-il à son marchand. Mais lorsqu'il les lui montre, ce dernier n'en acquiert aucune, ce qui est un coup dur financier: «Les motifs ne rappellent nullement ces beaux pays de Hollande avec leur caractère si particulier et on pourrait croire que c'est peint en France», ayant en mémoire les tableaux des champs de tulipes de Monet. Déçu, Pissarro confie en fin d'année à Lucien combien il est «étonné de la grande distance qui sépare mes ventes par rapport à ma réputation qui est grande».

Les tableaux d'atelier ne sont pas des œuvres spontanées. Pour la toile ci-dessous, sans modèle à portée de main, Pissarro exécute au préalable un dessin très poussé de la figure, qu'il reproduira à l'identique sur la version à l'huile



Les *Baigneuses*

«Il fait un temps très incertain pour le pauvre peintre, je me contente de triturer à l'intérieur. J'ai fait [...] des *Baigneuses* en quantité dans toutes espèces de poses en des paysages paradisiaques, des intérieurs aussi, *Paysannes à leur toilette*, etc. Ce sont des motifs que je me mets à peindre quand je ne puis sortir.» En 1894-1895, Pissarro se lance – à la gravure, au dessin, à la gouache et à la peinture à l'huile – dans un genre nouveau: le nu. Ses baigneuses, seules ou en groupe de deux à quatre figures, qui se lavent, se baissent,

Après son long séjour forcé de quatre mois en Belgique, Pissarro se pose enfin, sans déplacements, pendant une longue année, dans sa maison à Éragny. Dans sa recherche permanente de nouveaux sujets, il poursuit le thème de la figure, mais dans un nouveau registre, le nu et les baigneuses, intégrés dans un paysage. Sa production à l'huile de ce nouveau motif est relativement faible, seize toiles en deux ans, ces scènes de baignade lui donnant bien du mal. À propos de l'une d'elles, il écrit à Lucien: «Impossible d'arriver à me satisfaire, je l'ai commencée l'hiver passé, je l'ai bûchée grattée tant de fois que je n'y reconnais plus rien.» Pour *Le Bain de pieds* (ci-contre), l'artiste a tout d'abord réalisé un premier tableau, en 1894, dans un format moyen. L'année suivante, il reprend le même sujet, dans une version plus grande et plus aboutie. La très riche couche picturale qui recouvre l'ensemble du motif révèle un travail de longue haleine. Peu après, il réalise une troisième version, la femme entièrement nue.

s'essuient, bavardent, voire gardent des oies, ne sont pas peintes sur le motif mais sortent de son imagination. Les «paysages paradisiaques» sont des bords de ruisseau ombragés et les attitudes des jeunes femmes sont parfois gauches et raides. À son fils Georges, il avait donné ce conseil: «Il y a nus et nus, tu me comprends. On tombe si facilement dans l'académie, ce nu de l'école dont on ne se débarrasse jamais quand on l'a pincé [...]. Il faut faire le nu comme tu fais les poules, les canards, les oies, etc.», préférant à la rigueur académique, soucieuse des proportions humaines et des canons de beauté, la spontanéité du geste. Les baigneuses de Pissarro ne sont pas jolies, elles montrent, comme parfois celles de Degas qu'il admirait beaucoup, «une certaine ignorance ou maladresse qui laisse percer un sentiment libre du nu».

Peu de temps après son arrivée en Angleterre, l'artiste se fait envoyer son matériel de peinture. Il surprend, au pied de leur maison, Esther la femme de Lucien, et leur fille Orovida, âgée de 4 ans (ci-dessus, *Bath Road. Londres*). Le premier plan n'est pas achevé, laissant apparaître, entre les touches des feuillages, l'apprêt blanc de la toile. Pissarro revient à sa manière de peindre antérieure: touches superposées et insertion de la figure dans un large paysage.

«Se laisser aller au découragement serait terriblement grave [...]. Travaillons pour panser nos blessures»

Le legs Caillebotte, finalement accepté en 1896 par l'État, voit l'entrée des impressionnistes au musée du Luxembourg. De Pissarro, sept sur dix-huit toiles sont admises – des vues de Pontoise. Il est plutôt satisfait de l'ensemble, à part la présentation, «avec de vilains cadres mesquins dans un couloir et les tableaux collés les uns contre les autres [...] l'expérience nous a tant de fois démontré le mauvais goût général des musées de France».

Au printemps 1897, l'artiste part en catastrophe à Londres au chevet de Lucien qui a subi une attaque le paralysant en partie. Durant ce séjour, il peint sept toiles, des vues exécutées dans les alentours immédiats du domicile de Lucien. Peu de temps après, un nouveau drame les frappe,

Prise en 1897, cette photo montre Camille avec Lucien et Félix, qui porte un canotier. Félix meurt à la fin de l'année. Le peintre gardera de son fils l'image d'un «bon gentil artiste, fin et délicat».

Félix, atteint de la tuberculose, meurt, en présence de Julie et de Georges seulement, à Kew (Angleterre), le 25 novembre 1897, à l'âge de 23 ans. Signac, après une visite au peintre en février 1898, relate ces dernières épreuves: «Je m'attendais à le voir accablé de la mort de Félix et de la maladie de Lucien. Il a une admirable philosophie et une sereine résignation. Il a plus de verdeur que jamais, travaille avec enthousiasme et discute avec feu de l'affaire Zola.»

L'affaire Dreyfus : « Degas et Renoir l'évitent et ne le saluent plus » (Signac)

Au même moment, éclate à Paris le scandale de l'affaire Dreyfus. Dreyfusard, Pissarro félicite Zola

"Mon cher Monsieur Durand-Ruel,
Je vous serais obligé de m'envoyer mille francs. Mon fils après avoir été entre la vie et la mort pendant quinze jours est heureusement hors de danger, mais la convalescence sera longue et demandera bien des précautions."
(Ci-dessus, Lucien Pissarro dessiné par son père)

Dans le couple Pissarro, Camille était le «médecin». Grand adepte de l'homéopathie, il savait soigner par les plantes la plupart des maladies et ses lettres à ses enfants sont remplies de formules diverses et très détaillées selon le mal à guérir. C'est tout naturellement qu'il se précipite au chevet de Lucien – pourtant marié – lorsqu'il apprend son attaque.

pour son article «J'accuse...!» dans le journal *L'Aurore*: «Sachez que je suis de ceux qui pensent que vous venez de rendre un fier service à la France [...], elle sera fière un jour de vous avoir donné le jour.» Une fois, le peintre raconte s'être trouvé au milieu de voyous criant: «"Mort aux Juifs, à bas Zola!" J'ai passé tranquillement au milieu du tas jusqu'à la rue Laffitte, ils ne m'ont même pas pris pour un Juif!...» Même chez les artistes, les clans se forment, Pissarro perdant, à cause de ses origines juives, deux amis, Degas et Renoir: «Que peut-il se passer dans les cerveaux d'hommes si intelligents pour qu'ils deviennent si bêtes?» dira Signac. Toutefois, Pissarro, sans rancune, préfère retenir de Degas l'artiste, alors qu'en pleine affaire Dreyfus, ce dernier expose des dessins chez Manzi: «C'est là où l'on voit que Degas est vraiment maître, c'est plus beau que du Ingres, et fichtre, c'est moderne!» Lors du décès de Pissarro, Degas ne se joindra pas au cortège, prétextant une indisposition: «Depuis longtemps on ne se voyait plus, mais que de souvenirs je garde de ce vieux camarade.»

Troyes, Varengeville, Berneval et Moret-sur-Loing

Durant l'été 1898, Pissarro et Julie partent faire un périple en Bourgogne. Ensemble, ils visitent Troyes où le peintre réalise une série d'aquarelles, «mal réussies, je n'y ai plus la main», dit-il, ne revenant plus jamais à cette technique qu'il considérait pourtant en 1888 comme «très précieuse, très pratique, on peut arriver en quelques minutes à prendre des notes impossible autrement». Ils vont ensuite à Châtillon-sur-Seine, Grancey-sur-Ource – le village de Julie –, Dijon et Mâcon.

Pendant les cinq dernières années de sa vie, Pissarro explore durant l'été certaines localités dont le nom est associé à l'impressionnisme – Varengeville, Berneval et Moret-sur-Loing. À Varengeville et à Berneval, situés non loin de Dieppe, il ne s'intéresse pas aux plages ni

Durant l'été 1900 Pissarro s'installe à Berneval, «jolie petite station balnéaire à une heure de voiture de Dieppe. C'est un vrai nid entouré d'arbres et de coteaux et une jolie plage.» Pendant que ses enfants profitent des bains de mer, il peint...

aux falaises battues par les vagues, comme Monet, mais aux paysages champêtres proches de son hôtel. Il peint des jardins potagers, des vergers, des animaux ou des chemins, des thèmes familiers qu'il maîtrise à la perfection. Aussi, à Moret, où il se rend deux fois, en 1901 et 1902, pour rendre visite à son fils Georges, il ne s'attache pas, comme Sisley, aux vestiges médiévaux, mais plante son chevalet sur les bords du Loing et de ses environs.

... essentiellement des vues de l'arrière-pays. Il repère, mais sans les peindre, des motifs de la plage qui « sont de superbes Monet ». Il réalise néanmoins deux vues panoramiques en direction de la mer (ci-dessous, *Vue de Berneval*, 1900).

C. Pissarro. 1902

« Il a voulu aborder les spectacles de l'existence des villes, les rues grouillantes de foules, les ponts de pierre et de fer jetés par-dessus les fleuves, les lourds bateaux chargés de marchandises, les amas de maisons qui signifient le drame social. Les villes ont une physionomie particulière, passante, anonyme, affairée, mystérieuse qui doit tenter le peintre. »

Gustave Geffroy,
« Camille Pissarro », *Le Journal*, 25 juin 1898

CHAPITRE 5

SÉRIES URBAINES

Page de gauche *Le Pont-Neuf, soleil, 2e série*, 1902 ; ci-contre, *La Place du Théâtre-Français, printemps*, 1898. En hauteur, depuis sa chambre-atelier, Pissarro observe avec acuité le mouvement incessant des piétons, des omnibus et des charrettes déambulant sur les trottoirs. C'est à Éragny qu'il trouve le repos et se ressource après ses intenses campagnes de travail urbaines.

Peintre de la vie rurale, Pissarro est aussi peintre de la ville. Après un premier voyage d'études a Rouen en 1883, il multiplie les déplacements durant les dix dernières années de sa vie, mettant en place la pratique des séries urbaines. C'est une période artistique très intense. Ces nombreuses escapades, alors qu'il est âgé et de santé fragile, reflètent son incessant souhait de renouveler ses motifs et de tenter de nouvelles recherches picturales. Ses séries se divisent en deux groupes: Paris et les trois ports normands, Rouen, Dieppe et Le Havre.

Dès le début, Rouen exerce sur Pissarro une fascination particulière en raison de son caractère hybride: d'un côté les monuments médiévaux. de l'autre son grand port fluvial industrialisé. De ce motif, peint depuis la rive droite, le peintre exécute quatre toiles aux effets variés.

Premier séjour à Rouen : octobre-novembre 1883

Juste avant son déménagement à Éragny, Pissarro profite de conditions avantageuses de logement dans l'hôtel du Dauphin et d'Espagne, géré par son ami Murer, pour découvrir Rouen que lui avait tant

Ce sont ses premières vues portuaires peintes en série. Comme à Pontoise, il privilégie le paysage industriel moderne de Rouen à son quartier historique.

vanté Monet. C'est la première fois qu'il part travailler loin de sa famille, en louant une chambre. À pied, il découvre ce grand port industriel et exécute, depuis les deux rives, de jolies vues de la Seine loin du bourdonnement du port. À la gravure, il se réserve les motifs de la vieille ville et des quais, qu'il travaillera ultérieurement à l'atelier. Il dit « bûcher beaucoup, du moins autant que le temps me le permet», se heurtant vite aux « difficultés, toujours inattendues qui viennent vous assaillir en plein air. Le temps est ici on ne peut plus variable, c'est décourageant [...] le lendemain, impossible de continuer, tout était bousculé, les motifs n'existaient plus, c'est pas possible, on est obligé de les faire en une fois.» Ce voyage l'ayant « mis à sec», Pissarro rentre heureusement satisfait de cette première campagne: sur dix-sept toiles, Durand-Ruel lui en prend sept et Léon Monet, le frère du peintre, deux.

Pissarro tombe sous le charme du Rouen médiéval, de ses ruelles étroites chargées d'histoire (ci-dessous, *Rue du Gros-Horloge, à Rouen*). « Hier j'ai dessiné la rue du Gros-Horloge; j'ai justement vu en m'en allant une copie de la même place faite par Bonington en 1825 ou 30. [...] J'ai dessiné aussi quelques petits motifs de sculpture sur bois, du gothique pur avec des petits ornements, c'est merveilleux. C'est là que l'on s'aperçoit du réalisme de cette époque.»

Les vues parisiennes

En 1893, Pissarro découvre, malgré lui, la peinture depuis une fenêtre, lors d'un séjour à Paris, où son abcès à l'œil le fait particulièrement souffrir. Le docteur Parenteau lui déconseille de s'exposer à la poussière des rues, ce qui l'oblige, pour s'occuper, à travailler depuis la fenêtre de sa chambre de l'hôtel-restaurant Rome, situé en face de la gare Saint-Lazare. Il y peint quatre toiles, ses premières vues parisiennes. Par la suite, il systématise cette méthode de travail, choisissant avec soin ses chambres ateliers

en fonction du site à peindre, toujours soucieux de rentabiliser ses locations qui lui coûtent cher. Très impressionné par la série des *Cathédrales* de Monet, il va, comme son ami, chercher à saisir, dans ses vues urbaines, les innombrables variations lumineuses. «C'est l'œuvre d'un volontaire [...], poursuivant l'insaisissable nuance des effets», dira-t-il des recherches de Monet. Alors que Monet se focalise sur un motif dénué de vie (les *Meules*, les *Peupliers*, etc.), Pissarro montre de vastes panoramas animés de la ville, observés en vue plongeante, captés sous différents angles et à différentes saisons et heures de la journée. En revanche, comme Monet, il travaille sur plusieurs tableaux à la fois, au prix d'efforts physiques intenses: «Je vais me coucher [...] j'étais harassé à cause de la gymnastique qu'il faut faire pour voir les motifs.»

La Place du Havre (ci-dessous) appartient au premier groupe de vues de Paris peintes par Pissarro en 1893. Dans un style très libre, il produit un tableau étonnant de mouvement et de lumière, exposé en 1894 à la galerie Durand-Ruel. Un critique parle même de «vertige urbain». Un autre dit qu'il «peint le mouvement parisien dans les endroits les plus grouillants de la cité [...]. Les passants se rencontrent dans ses toiles, [...] et l'on y sent leur hâte, parmi l'enchevêtrement des voitures et des omnibus. C'est à la fois très nouveau et très fort.»

Paris : le boulevard Montmartre, 1897

Après un second séjour, en janvier 1897, à l'hôtel-restaurant Rome d'où il peint de sa fenêtre six petits effets de neige des rues Saint-Lazare et d'Amsterdam qui plaisent immédiatement à Durand-Ruel, il revient à Paris en février, son marchand lui ayant conseillé de «faire [des toiles] des boulevards, mais grandes bien entendu». Il s'installe, pour trois mois, au Grand Hôtel de Russie, à l'angle des boulevards Montmartre et des Italiens: «J'ai commencé ma série des boulevards, j'ai un motif épatant qu'il va falloir interpréter par tous les effets possibles, à ma gauche, j'ai un autre motif mais qui est

terriblement difficile [...], des voitures, des omnibus, des personnages entre les grands arbres, de grandes maisons qu'il faut mettre d'aplomb, c'est roide!...» Il peint aussi les fêtes du carnaval, «avec des effets de soleil sur les serpentins et les arbres, la foule dans l'ombre». Lucien est ravi de cette évolution: «Cela va relever ton succès aux yeux des Parisiens, qui n'aiment que leur ville, au fond, sans compter le plaisir que te donnera cette série si nouvelle.» Durand-Ruel est aussi très satisfait, achetant douze des seize vues des boulevards.

Paris : l'avenue de l'Opéra, 1897-1898

Soucieux de faire une bonne série de peintures en vue d'une exposition, Pissarro repère un nouveau motif: «J'ai trouvé une chambre au Grand Hôtel du Louvre, avec une vue superbe sur l'avenue de l'Opéra et du coin de la place du Palais-Royal!

L'atmosphère nocturne est très rare dans les peintures de Pissarro. Parmi ses vues de ville, *Boulevard Montmartre, effet de nuit* (ci-dessus) est unique. Elle est très élaborée et l'effet inattendu est réussi. Ce qui frappe ce sont ses coloris presque fauves et sa composition quasi abstraite. Un bleu incandescent sublime le ciel et le boulevard. Le point de fuite est marqué par la succession des éclairages jaunes des voitures et des boules blanches des lampadaires.

– C'est très beau à faire! C'est peut-être pas très esthétique, mais je suis enchanté de pouvoir essayer de faire ces rues de Paris que l'on a l'habitude de dire laides, mais qui sont si argentées, si lumineuses et si vivantes, c'est tout différent des boulevards – c'est le moderne en plein!!!»

Les toiles du boulevard Montmartre et de l'avenue de l'Opéra sont exposées chez Durand-Ruel en juin. Gustave Geffroy note que «l'air que nous respirons est enfermé dans ces cadres, à nous donner l'émotion de nos rues boueuses, de nos pluies, de nos avenues qui vont se perdant en une perspective de brume». En revanche, le critique Arsène Alexandre préfère les anciens sujets: «Un arbre, un vrai arbre poussé en pleine terre, un champ, un simple chou valent mieux sous le pinceau de M. Pissarro que les régulières et industrielles façades, que les rues, décidément plus amusantes à voir de plain-pied que de haut.»

Depuis l'hôtel du Louvre. Pissarro voit l'avenue de l'Opéra, la place du Théâtre-Français et la rue Saint-Honoré (ci-dessus, *La Place du Théâtre-Français et l'avenue de l'Opéra*). Son séjour durant presque six mois (de novembre 1897 à avril 1898), il peint ces rues sous tous les temps (neige, soleil, pluie, brume, etc.). En contrebas, la foule s'agite autour de l'extraordinaire ballet des fiacres et des voitures. L'enfilade des immeubles qui entraîne son regard jusqu'au palais Garnier symbolise pour lui «le moderne en plein».

Paris : le jardin des Tuileries et le Louvre, première et deuxième séries, 1899 et 1900

Pissarro réalise onze *Jardin des Tuileries* aux effets variés depuis son logis, rue de Rivoli. À chaque heure, jour et saison, sa lumière et son atmosphère (ci-dessous, *matinée de printemps*, en bas, *gelée blanche*). Le schéma des allées et des bassins du jardin – cercles, horizontales et diagonales – donne son rythme à la composition.

À partir de janvier 1899, pour le confort des siens, Pissarro s'installe chaque hiver à Paris, conciliant désormais travail et vie de famille. Il trouve un appartement «rue de Rivoli, 204, en face des Tuileries, avec une vue superbe du jardin, du Louvre à gauche, au fond des maisons, des quais derrière les arbres du jardin, à droite le dôme des Invalides, les clochers de Sainte-Clotilde derrière les massifs de marronniers, c'est très beau. J'aurai une belle série à faire. Cela va me coûter cher, mais j'espère m'en tirer avec ma série.»
Comme pour Monet, le terme «série» fait partie de son vocabulaire pictural lorsqu'il évoque ses vues de ville. Sur cette série nouvelle, la vue est si large, qu'il déplacera progressivement son chevalet de gauche à droite, jusqu'à obtenir, si on met bout à bout ses toiles, une grande vue d'ensemble du jardin, aux effets variés. Le froid revenu, il s'y installe pour un nouvel hiver, intitulant cette seconde campagne «deuxième série», afin de la distinguer de la première, les deux réunies comportant un total de vingt-huit œuvres.
Lors d'une exposition en 1901 chez Durand-Ruel, Jules de Saint-Hilaire évoque d'un ton léger: «M. Monet nous a promenés quatorze fois de suite sous la même passerelle de jardin. M. Pissarro, lui, en tient pour les ronds-points géométriques des Tuileries.»

Paris : place Dauphine, trois séries, de 1900 à 1903

Cette série est la plus importante en nombre de tableaux peints d'un même site: soixante, exécutés au cours de trois séjours. En mars 1900, Pissarro quitte la rue de Rivoli: «J'ai trouvé un appartement sur le terre-plein du Pont-Neuf avec une vue très belle [...]. Je crains de manquer cette occasion de faire encore un côté pittoresque de Paris.» Depuis ce logement, sur l'île de la Cité au 28, place Dauphine, l'artiste a une vue qui court de l'hôtel de la Monnaie, rive gauche, au Pont-Neuf, rive droite, avec au centre le square du Vert-Galant, la Seine et le Louvre. À Lucien, il dit travailler sans relâche: «J'ai fini pour ainsi dire, ma série d'hiver», avec vingt toiles. «Comme tu vois, je n'ai pas perdu trop mon temps, grâce à la régularité de mes heures de travail... En avril et même en mars, je commencerai ma série de printemps!» Il peint le plus souvent le Louvre et la Seine, dans laquelle se reflètent les innombrables nuances du ciel, mais aussi le Pont-Neuf, où la foule des passants et des voitures à cheval, se mêle, se croise, se bouscule, dans une dynamique de mouvement effréné. Afin de différencier ses toiles les unes des autres, le peintre précise de nouveau dans ses titres «première», «deuxième» ou «troisième série».

Paris : quai Voltaire, 1903

Lors de son troisième et dernier séjour place Dauphine, Pissarro, afin de varier ses motifs, partage son temps entre son appartement et l'hôtel du 19, quai Voltaire, où il prend une chambre pour deux mois. Il souhaite y faire «une bonne série de toiles [...], le pont Royal et le pont du Carrousel, et aussi l'enfilade du quai Malaquais, avec l'Institut et les fonds à gauche des bords de la Seine, motifs superbes de lumière». Cet ensemble de quatorze toiles, qui constitue en lui-même une quatrième série tout à fait indépendante de celles de la place Dauphine, l'occupe beaucoup: «Je travaille toujours quai Voltaire, le temps est si variable que je n'en finis pas.» Elle est son ultime série parisienne.

«Depuis que je suis à Paris, ne pouvant sortir, j'ai pu travailler de ma fenêtre avec rage; j'ai eu des effets d'hiver qui m'ont charmé par leur finesse; la vue du Louvre sur la Seine est un thème tout à fait exquis et captivant.»

À Julius Elias, 17 décembre 1902

[Ci-dessus, *Le Louvre, soleil d'hiver, matin.*]

Le square du Vert-Galant termine en triangle l'île de la Cité. Au fond, le pont des Arts et le Louvre. En trois campagnes de travail, Pissarro peint trente-deux fois ce motif. Ici, la douce lumière d'un matin d'hiver est diffusée à travers une gamme étendue de couleurs pâles.

Rouen : trois séjours, 1896 et 1898

Treize ans après son premier séjour à Rouen, l'artiste, « attiré par les motifs de ville », y retourne au début de l'année 1896, « connaissant les motifs à faire d'avance », car il lui manque des toiles pour sa prochaine exposition prévue chez Durand-Ruel en avril. Cette fois il ne peint plus dehors, n'ayant « plus trente ans, je suis forcé de me contenter d'une fenêtre à l'hôtel », qu'il choisit avec soin en plein centre-ville, sur les quais, là où « la vue est belle ». De son point de vue élevé, son regard balaie

en enfilade les trois ponts (Chemin de fer, Corneille et Boieldieu), faisant face, sur la rive opposée, au quartier Saint-Sever couvert de cheminées d'usine. Il loge tout d'abord à l'hôtel de Paris (51, quai de Paris), plutôt bon marché, et s'offre, lors de ses deux derniers séjours, fin 1896 et durant l'été 1898, «la chambre de Monet», au très chic hôtel d'Angleterre (7-8, cours Boieldieu). Au cours de ces trois campagnes, il produit cinquante toiles, essentiellement des vues de l'activité portuaire, ne s'attaquant jamais à la cathédrale de face – le sujet de Monet – dont il représentera, juste une fois, les toits.

«C'est beau comme Venise»

Dès qu'il redécouvre Rouen, Pissarro est de nouveau fasciné par son caractère hybride, avec d'un côté l'ancien – les vestiges gothiques de la ville «aux cent clochers» – et de l'autre le moderne, avec son grand port fluvial, qui, contrairement à celui de Pontoise, est véritablement industrialisé. Il ne se lasse pas de ses balades dans les ruelles anciennes, enthousiaste des merveilles qui défilent sous ses yeux. À son ami le docteur de Bellio il écrit: «Vous qui aimez tant les belles choses, [...]

«Figure-toi de ma fenêtre le quartier neuf de Saint-Sever, juste en face avec l'affreuse gare d'Orléans toute neuve et toute brillante et un tas de cheminées, d'énormes et de toutes petites, avec l'air panache. Au premier plan des bateaux et l'eau, à gauche de la gare le quartier ouvrier qui court tout le long des quais jusqu'au pont de fer, le pont Boieldieu, c'est le matin par un fin soleil brumeux. [...] C'est beau comme Venise, mon cher, c'est d'un caractère extraordinaire et vraiment, c'est beau!.. c'est de l'art et vu par nos propres sensations»

À Lucien,
2 octobre 1896
[Ci-dessus, *Le Pont Boieldieu et le faubourg Saint-Sever à Rouen*, 1896.]

vous connaissez certainement ses monuments, ses pierres sculptées, ses verreries, ses fers forgés [...]. Et surtout une certaine porte en bois sculpté de la main de Jean Goujon, et la fameuse cour de l'Hôtel de Bourgtheroulde ciselée dans certaines parties comme du Benvenuto! Quels artistes!!» C'est à la gravure qu'il réserve ces motifs, croqués sur le vif sur son carnet de dessins, puis gravés

«Je suis allé voir à l'hôtel d'Angleterre, sur les quais, admirable situation...» Depuis cet hôtel, l'artiste voit l'enfilade des trois ponts de Rouen: le pont Boieldieu, le pont Corneille qui relie l'île Lacroix à la rive gauche, et enfin, le pont du Chemin de fer, qui s'appuie sur l'île Brouilly (ci-dessus, *Les Ponts Boieldieu et Corneille à Rouen*). De ce motif, le peintre réalise une autre version, un jour de beau temps.

ultérieurement dans l'atelier d'Éragny. Ses estampes – plus d'une vingtaine de motifs différents sur Rouen – représentent la place de la République, les ponts, les quais, la rue du Gros-Horloge, la rue Saint-Romain, la rue des Arpents, la rue de l'Épicerie, etc., ainsi que quelques scènes animées du port, où les personnages occupent une grande place.

«L'animation de cette ruche qu'est Rouen sur les quais»

Depuis sa chambre, Pissarro écrit à son fils Georges: «Je vois filer les bateaux empanachés de fumées noires, jaunes, blanches, roses, je vois les navires chargés de planches s'embosser sur les quais et décharger et filer, ce n'est pas long, l'espace de trois séances.» C'est fini les vues de quais paisibles avec quelques passants par-ci, par-là, comme en 1883. Il s'attaque désormais à des sujets de grande envergure, bien plus difficiles à peindre: le tumulte des quais et les variations climatiques. Il gère à la fois la foule se pressant sur les ponts, les navires qui passent, qui s'arrêtent, chargent, déchargent, les ouvriers sur les quais, la fumée s'échappant des cheminées des bateaux et des usines, les remous de la Seine ainsi que les effets climatiques, «d'un fugitif désespérant». Tout est mouvement, mouvement des hommes et des bateaux, mais aussi mouvement, au fil des heures, de la lumière sur le motif. Le peintre jongle avec les caprices du temps: «Durand me recommande de faire des tableaux avec du soleil afin que ce soit clair et lumineux et de vente!!! Malheureusement le soleil nous boude et quand il apparaît c'est pour disparaître pour longtemps», car «le soleil! c'est un fruit rare en ce moment, les toiles que j'ai commencées par cet effet sont remisées dans ma caisse et attendent une éclaircie, mais les effets de pluie ne chôment point, il y a même des moments où je suis obligé de garder mes fenêtres fermées!... espérons, attendons avec patience.»

François Depeaux – «Il faut dire que j'ai un amateur à Rouen qui pourrait se payer une chose de Rouen»

En 1884, Pissarro avait écrit à Murer: «Je ne crois pas à la vente de tableaux à Rouen. [...] Soyez bien persuadé, mon cher Murer, que, à la vue de mes

La gravure est pour Pissarro un moyen d'expression libre où il s'adonne à toutes les fantaisies et donne libre cours à sa créativité artistique, comme sur cette planche en hauteur, dont le sujet principal est un chien assis de profil. Ce chien tourne le dos à un tronc d'arbre, derrière lequel dépasse une tête de cheval, dont l'encolure semble être prête à être soulevée par une grue! Face au cheval et au chien, un groupe de trois hommes portant un chapeau haut de forme, mise en scène curieuse mêlant, sur une étroite image, activité portuaire, bourgeoisie et animaux.
À droite, *Déchargement de bois, quai de la Bourse, Rouen, temps lumineux*, 1898.

récentes études, ce serait pommes cuites [que les amateurs] me lanceraient, j'en suis persuadé, penser qu'à Paris, nous sommes encore des galeux, des gueux, non! il est impossible qu'un art qui dérange tant de vieilles convictions réunisse l'assentiment, et à Rouen encore! patrie de Flaubert!» Or les collectionneurs ne manquent pas à Rouen: Murer, dont la collection impressionniste est accrochée dans son hôtel, Léon Monet qui soutient par des acquisitions le travail de son frère et de ses amis mais surtout, François Depeaux, le riche industriel, mécène, très grand amateur de peinture, ainsi que son beau-frère Edmond Decap.

"M. Depeaux [1853-1920 (à gauche, en médaillon)], l'amateur rouennais dont je vous avais parlé et qui a acheté pas mal de Monet, et qui ne se décidait pas à acheter du Pissarro, est ébloui de votre exposition. Il voudrait acheter [...]. Emballé comme il est, il achètera. Et, vous savez, il est excessivement riche, et il a l'habitude de payer cher."

Mirbeau à Pissarro, 24 février 1892

Cette vue plongeante sur le pont Boieldieu – dit aussi le Grand-Pont ou le pont de fer –, *«par un temps mouillé»*, datée 1896, est représentative de «l'animation de cette ruche qu'est Rouen sur les quais» évoquée par Pissarro. Ce pont le fascina par-dessus tout: «J'ai des effets de brouillard, de brume, de pluie, soleil couchant, temps gris, les motifs des ponts coupés de différentes manières, des quais avec bateaux, mais celui qui m'intéresse particulièrement est un motif du pont de fer par un temps mouillé avec tout un grand trafic de voitures, piétons, travailleurs sur les quais, bateaux, fumée, brume dans les lointains, très vivant et très mouvementé.» Lors de son exposition à la galerie Durand-Ruel en 1896, le critique d'art Eugène Hoffmann se montre aussi très sensible aux multiples études sur les variations atmosphériques de ce tableau: «Il faut voir *Le Pont Boieldieu*, tel que le peintre nous le montre par temps clair, temps mouillé, temps couvert. Rien n'est plus intéressant que la comparaison de ces toiles, où l'on trouve une variété de moyens et d'effets lumineux, qui est des plus remarquables.»

Sachant par Mirbeau que Depeaux possède déjà de lui une vue de Pontoise, Pissarro espère, dès son deuxième séjour, traiter directement la vente de ses toiles avec le Rouennais plutôt que de passer par Durand-Ruel. Depeaux est intéressé par *Les Toits du vieux Rouen*, pour lequel il offre 3000 francs alors que Pissarro en demande 4000. Or il est très

piètre vendeur. La négociation finit sur un échec, les deux hommes ne parvenant pas à s'entendre. Peu de temps après, Depeaux achète deux vues de Rouen de Pissarro, mais à Durand-Ruel, durant son exposition d'œuvres récentes en 1896. Au total, Depeaux possédera treize tableaux de toutes époques de l'artiste, Decap douze et Léon Monet trois.

Dieppe : deux séjours, étés 1901 et 1902

Julie et ses enfants passant l'été à Berneval, Pissarro ne les suit pas, « cette localité ne me donnant pas grande envie d'y retourner, aussi bien pour ma peinture que pour le reste [...]. Je viens de parcourir quelques villes d'eaux, en compagnie de Rodolphe

Depuis l'arrière de l'hôtel de Paris, Pissarro repère un point de vue sur les toits de la ville. « Figure-toi le vieux Rouen vu par-dessus les toits, avec la cathédrale, l'église Saint-Ouen, et des fantaisies de toitures, de tourelles, vraiment étonnantes, vois-tu une toile de trente [73 x 92 cm] remplie de toitures grises, vermoulues, vieilles, c'est extraordinaire ! » écrit-il à Lucien, enthousiasmé. Bien que représentant la cathédrale, Pissarro intitule ce tableau *Les Toits du vieux Rouen* sans faire la moindre allusion au prestigieux monument. En 1896, il est encore sous le choc des *Cathédrales* de Monet exposées l'année précédente à la galerie Durand-Ruel. Et malgré leurs différences notoires, il craint la comparaison : « Tu te rappelles que les *Cathédrales* de Monet étaient toutes faites avec un effet très voilé, qui donnait du reste un certain charme mystérieux au monument. Mon vieu Rouen, avec sa cathédrale au fond, es fait par temps gris et assez ferme sur le ciel [...] cela me plaisait de la voir se profiler grise et ferme sur un ciel uniforme de temps humide. »

qui se trouvait à Dieppe.» C'est finalement à Dieppe qu'il se fixe, prenant pension à l'hôtel du Commerce, place Duquesne – «j'aurai une fenêtre qui donne sur le marché, à gauche j'ai le portail de l'église Saint-Jacques, tours et maisons assez pittoresques». La série de l'église Saint-Jacques

Le 27 septembre 1902, Pissarro écrit à l'amateur d'art Gustave Cahen: «Vous seriez bien aimable de présenter cette toile à monsieur Coche, maire de Dieppe, en le priant

constitue un hommage à son vieil ami Monet, dont la «maîtrise extraordinaire» des *Cathédrales* l'a ébloui. Mais, dans le dialogue pictural qu'il poursuit avec Monet, il marque sa spécificité en ajoutant la présence humaine sur ses toiles. N'ayant pas exploité le sujet du port, il y retourne l'été suivant, trouvant que c'est un «endroit admirable pour un peintre qui aime la vie, le mouvement, la couleur». Georges relate que son

de me faire l'honneur de l'accepter pour le musée de la ville en souvenir de l'artiste.» Cet *Avant-Port a Dieppe, après-midi, soleil, marée basse* est le seul tableau offert par le peintre à une institution publique française.

père, depuis sa fenêtre, 7, arcades de la Poissonnerie, «a fait des merveilles. Le port avec tout le remue-ménage de la foule et des bateaux qui partent et qui arrivent, les fumées, etc., etc. C'est épatant, c'est plus beau que les églises de l'année dernière.» Avant son départ, Pissarro offre une vue du port au musée de la ville.

Entre ses deux séjours dieppois, Pissarro avait réalisé un rêve en exposant aux côtés de Monet – «Œuvres récentes de Camille Pissarro et d'une nouvelle série de Claude Monet (Vétheuil)», chez Bernheim Jeune.

C'est au Havre que Pissarro trouve son inspiration pour son ultime série. Se souvient-il, en en peignant les transatlantiques, ...

Le Havre : dernière série, été 1903

Le jour de son soixante-treizième anniversaire, le 10 juillet, Pissarro est plus marqué qu'à l'accoutumée: «Je ferai mon possible de suivre tranquillement ma destinée en bûchant le plus possible car ce fil qui me retient ici-bas est bien près de se dérouler entièrement.» C'est au Havre qu'il passe l'été, «je suis trop vieux pour aller au loin chercher mon affaire». Il trouve le port peu esthétique mais dit qu'on «finit par y trouver un grand caractère». Depuis sa fenêtre de l'hôtel Continental, en face de la jetée, Pissarro voit passer «les grands steamers transatlantiques et autres du matin au soir, avec les docks, le trafic, c'est grandiose», tentant toujours de saisir sous son pinceau la fuite du temps: «J'ai dû abandonner ma série de toiles commencées et m'atteler à une autre série de temps gris et pluvieux, en attendant que le soleil vienne de nouveau nous réjouir.» Avec d'un côté les voiliers dans les bassins et de l'autre les très grands navires, cette série s'apparente, par ses motifs, à celles de Dieppe et de Rouen. Après avoir établi des contacts auprès d'amateurs havrais (Pieter Van der Velde, Georges Dussueil, Charles-Auguste Marande) et vendu deux tableaux au musée, Pissarro rentre à Paris, avec vingt-quatre nouvelles toiles, plein de confiance dans l'avenir.

En octobre, il déménage au 1, boulevard Morland (IVe arrondissement), en face du bassin de l'Arsenal, mais n'y travaillera jamais, tombant subitement malade. Il meurt à Paris, le 13 novembre, d'une infection de la prostate. Il est inhumé au Père-Lachaise.

... de son arrivée dans ce port, depuis Saint-Thomas, à 12 ans? Jusqu'à la fin de sa vie, sa main est restée ferme et sa curiosité toujours aussi vivace.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

102
Pissarro épistolier

110
Turpitudes sociales

112
Pissarro et les artistes de son temps

118
« Pissarro, c'est l'absolue perfection »

120
Annexes

Pissarro épistolier

La correspondance de Camille Pissarro est riche de plus 2 300 lettres. Le peintre a écrit presque tous les jours de sa vie, de longues lettres, très détaillées, à une multitude de correspondants : famille, amis artistes, marchands, amateurs, fournisseurs, écrivains, critiques d'art, etc. Ses lettres dévoilent sa vie au quotidien et ses plus ardentes préoccupations : sa famille, son travail, celui de ses amis ainsi que ses opinions politiques, religieuses… Publiées et richement annotées par Janine Bailly-Herzberg, en cinq volumes, elles sont l'outil de travail incontournable des historiens de l'art de la période impressionniste.

Débutée en 1865, sa correspondance augmente, à partir de 1883, avec le départ pour Londres de Lucien, son fils aîné, qui devient son premier confident. Selon son habitude, comme dans cette lettre, l'artiste traite sans transition des sujets les plus divers.

Paris, le 5 mai 1891

Mon cher Lucien,

Nous sommes très inquiets de ne pas avoir de tes nouvelles : serais-tu malade ou bien les éventails ne marchent-ils plus ? Je voudrais bien t'envoyer un peu d'argent, mais je ne sais comment te le faire parvenir. Je vais voir si Durand peut s'en charger ; j'ai à toucher la modique somme de cent quarante francs, c'est bien peu, mais c'est toujours mieux que rien. Le marasme des affaires continue, je n'ai cependant pas perdu pied comme réputation auprès de Geffroy, Mirbeau et les peintres.

Il y a bien quelques jeunes malins qui prétendent que j'ai passé une partie de mon existence à me laisser influencer par Manet (un comble), Monet, Renoir, Sisley (étonnant) et même les pointillistes ! Ces jeunes parlent à tort et à travers de personnalité sans savoir au juste ce que cela peut bien signifier : pour eux, il n'y a de personnalité que dans la technique. Du reste je t'envoie les Bonneau.

Hier a ouvert l'exposition des Monet chez Durand ; j'y ai vu beaucoup de monde. J'y suis allé l'œil bandé et n'ai pu voir que d'un œil le merveilleux *Soleil couchant* de Monet. Cela m'a paru très lumineux et très maître, c'est incontestable, mais comme pour notre propre instruction nous devons voir l'au-delà, je me suis demandé ce qui pourrait me sembler manquer ; c'est bien difficile à distinguer, ce n'est certes ni dans la justesse ni dans l'harmonie, ce serait plutôt dans l'unité de l'exécution que je trouverais à redire, ou plutôt dans une manière plus calme de voir, moins

éphémère dans certaines parties, les couleurs sont plutôt jolies que fortes, le dessin est beau, mais flottant dans les fonds surtout. C'est égal, c'est un bien grand artiste ! Inutile de te dire que c'est un grand succès ; c'est tellement séduisant que franchement ce n'est pas étonnant, ces toiles respirent le contentement. Mirbeau m'a parlé de tes bois qu'il trouve très bien, Monet aussi. J'ai vu pas mal d'amis qui tous me demandent pour toi.

Je suis allé chez Parenteau hier matin, je lui avais donné rendez-vous, mais sa femme étant en train d'accoucher, il n'a pu me recevoir. Du reste mon abcès est presque fermé, je suis bien perplexe avec ce maudit mal. Je causais avec un jeune médecin, très savant, m'a dit M. Kœnick le pharmacien, il me disait que la destruction du sac n'était pas une solution vu que les larmes continueraient à couler de plus belle. Pour un peintre c'est grave, cela m'empêcherait de travailler, la seule chose à faire c'est de chercher un passage dans le conduit nasal, de forcer l'os du nez et pratiquer la sonde petit à petit, ou enlever l'os qui gêne le canal et l'obstrue. Parenteau m'en avait parlé, tu te souviens sans doute comme d'une opération grave présentant des dangers, me voilà bien emmanché !

D'un autre côté, j'ai rencontré l'année dernière un vieux médecin chez Closet qui me disait qu'il avait le même mal que moi, il y avait quarante ans qu'il en avait senti les premières atteintes. Ses amis et camarades lui conseillaient l'opération, il n'en voulut rien entendre, ne fit rien, le sac s'oblitéra tout seul, il vit ainsi depuis quarante ans, sans accident, un peu larmoyant, mais supportable, il a de la chance. Cependant ce médecin me disait que le sac ne s'oblitérait jamais tout à fait, que cela n'empêchait pas les abcès de survenir. Je suis donc on ne peut plus inquiet de ma situation. Je vais interroger Parenteau plus longuement sur ces deux alternatives.

Luce vient de me rendre visite, il va m'apporter tes encadrements ; que faudra-t-il en faire ? Réponds-moi à ce sujet, je suppose que tu en auras besoin si tu fais une exposition.

Luce m'a demandé si tu voudrais, ensemble avec moi, ébaucher certaines idées anarchiques sur le rôle et le groupement que les artistes pourraient avoir dans un état anarchique ; indiquer par quelques idées le sens du travail des artistes avec la liberté absolue sans les entraves épouvantables de messieurs les capitalistes-amateurs-spéculateurs et marchands. Le développement que subirait l'idée en art, l'amour du beau, et la pureté des sensations, etc. Pas besoin de développement, G. Lecomte se chargerait de l'écriture, il ne s'agit que des idées ; ce sera pour paraître dans une revue que Pouget compte faire. Je crains de ne pouvoir coucher sur le papier ce que nous pensons souvent – c'est si difficile de fixer une idée.

À bientôt, nous sommes à peu près bien, j'ai laissé Georges en train de faire de bien jolis panneaux.
Tu as dû lire dans les journaux les épouvantables massacres de Fourmies dans le Nord ! C'est vraiment inouï que les soldats se laissent mener aux actes les plus lâches et les plus infâmes par les bourgeois ! Quand donc se mettront-ils avec les travailleurs ? Ah ! oui, voilà l'effet de l'abrutissement de la caserne ; ainsi tous les ans, le 1er mai va être un jour d'agitation qui prendra petit à petit de graves proportions ; *le Temps* (le journal) n'est pas rassuré, je l'écoute !

Ton père affectionné
C. Pissarro

Regard intérieur

Rappelle-toi que je suis de tempérament rustique, mélancolique, d'aspect grossier et sauvage, ce n'est qu'à la longue que je puis plaire s'il y a dans celui qui me regarde un grain d'indulgence ; mais pour le passant, le coup d'œil est trop prompt, il ne perçoit que la surface, n'ayant pas le temps, il passe !

(à Lucien, 20 novembre 1883)

La peinture, l'art en général m'enchante, c'est ma vie.

(à Lucien, 20 novembre 1883)

Le sentiment, ou plutôt la sentimentalité ne peut sans danger être de mise dans une société pourrie et en voie de décomposition. [...] Selon moi, l'art le plus corrompu c'est l'art sentimental, l'art à la fleur d'oranger, qui fait pâmer les femmes pâles.

(à Lucien, 28 décembre 1883)

Je travaille beaucoup à l'atelier [...] ; à l'atelier, je prépare cinq à six toiles, je les travaille à tour de rôle, je m'y habitue très bien.

(à Lucien, 13 mai 1888)

L'art en effet est l'expression de la pensée, mais aussi de la sensation, surtout de la sensation [...]. Dans toutes les écoles on apprend à faire de l'art, c'est une vaste erreur, on apprend à exécuter, mais faire de l'art jamais !... J'ai commencé à comprendre mes sensations, à savoir ce que je voulais, vers les quarante ans, mais vaguement ; à cinquante ans, c'est en 1880, je formule l'idée d'unité, sans pouvoir la rendre ; à soixante ans, je commence à voir la possibilité de rendre. Eh bien, crois-tu que cela s'apprend ?

(à sa nièce Esther Isaacson, 5 mai 1890)

Il y a des moments où je me demande si j'ai vraiment du talent, vraiment, j'en doute souvent... Que manque-t-il donc ? ... ou qu'y a-t-il de trop ?

(à Lucien 13 avril 1891)

J'écris à Portier de vous envoyer une toile que j'ai en dépôt chez lui, c'est un soleil couchant avec une brume épaisse s'élevant des prairies. J'ai beaucoup hésité du choix à faire, ayant bien peu confiance en mon propre jugement ; il arrive si souvent que, nous autres artistes, nous chérissons nos enfants difformes !

(à Rodin, 25 novembre 1891)

C'est épatant cet atelier, mais je me dis souvent à quoi bon un atelier ? Dans le temps, je faisais n'importe où ma peinture ; en toute saison, par les grandes chaleurs, par la pluie, par les horribles froids, je trouvais le moyen de travailler avec enthousiasme... Votre mère était indignée de mon indifférence, ce n'était pas ce sentiment qui me poussait, au contraire : plus j'étais ennuyé, plus je sentais le besoin de travailler... Vais-je pouvoir travailler dans ce nouveau milieu ???... Sûrement ma peinture va s'en ressentir ; ma peinture va se mettre des gants, je deviendrai officiel, fichtre de fichtre !!!...

(à Lucien, 28 septembre 1893)

Si je devais subir une influence, j'aimerais mieux subir celle de vrais gothiques français [...], c'est épatant comme ils sont nature [...], sans la mièvrerie et la sentimentalité de ceux des modernes qui se disent leurs élèves...

(à Lucien, 20 octobre 1896)

En deux mois de temps j'ai quatorze tableaux sur le chantier, très avancés.

[...] Je ne fais que deux heures de pose le matin et deux le soir, et même quelquefois moins.

(à Lucien, 28 mars 1897)

Pissarro et Julie

Leur couple fut, pendant quarante-trois ans de vie commune, fidèle et uni. Julie, femme courageuse et travailleuse, de fort caractère, ne rechigna jamais à tenir un potager et une basse-cour pour contribuer à sa part du ménage, mais souffrit, au fil des années, d'une vie souvent trop précaire, qui entraîna de fréquents reproches. Ce sont ces tensions qui apparaissent dans les lettres.

Dis donc à ta mère que j'ai besoin de toute mon énergie, de toute ma volonté pour tenir ma place, bien modeste c'est vrai, dans la lutte artistique qui est vive, et qui doit nous donner le bien-être. Je l'ai cette volonté, mais ta mère me donne bien du chagrin en m'accusant de ne pas faire mon devoir, elle sait bien que c'est tout le contraire.

(à Lucien, [janvier 1886])

Maman croit donc que l'on mène les affaires tambour battant, mais elle croit donc que cela m'amuse de courir dans la neige, dans la boue, du matin au soir, sans le sou dans la poche, lésinant pour prendre un omnibus quand je suis harassé de fatigue, regardant à quelques sous pour déjeuner ou dîner ? Ah ! certes non, ce n'est pas gai.

(à Lucien, [23 janvier 1886])

Voilà donc où nous en sommes : l'obscurité, le doute, des querelles, et il faut avec cela produire des œuvres qui se soutiennent auprès des confrères, il faut faire de l'art sans quoi tout est perdu, aussi, mon cher Lucien, je me roidis contre la tempête et tâche de ne pas être désemparé. Ta mère me crie à l'égoïsme, à l'indifférence, à la nonchalance. En moi-même, je fais des efforts héroïques pour conserver mon sang-froid, afin de ne pas perdre le fruit de tant de travail et de méditations.

(à Lucien, 25 août 1887)

Ma chère femme
Tous nos meilleurs souhaits pour l'année qui arrive. J'espère que nous nous chamaillerons moins et que nous comprendrons, l'un et l'autre, que ce qu'il y a de mieux après tout, c'est de se faire de mutuelles concessions, afin de vivre tranquilles ; c'est aussi dans l'intérêt des enfants.

(à Julie, 1er janvier 1891)

L'éducation des enfants

La principale source de conflit entre les deux époux fut l'éducation des enfants au moment où ceux-ci atteignirent l'âge d'apprendre un métier. Julie, qui a pâti des difficultés de son mari à vivre confortablement de son art, souhaitait, pour ses enfants, un avenir meilleur avec en main un métier lucratif, non artistique. Ce manque d'entente sur ce sujet provoquait des querelles incessantes, que Pissarro, attristé, tentait toujours d'apaiser.

Ta mère est bien inquiète de ma lettre, elle prétend que je te pousse à faire de l'art au lieu de penser à gagner ta vie ; je ne sais si je suis dans l'erreur.

(à Lucien, 17 février 1884)

Ta mère m'a fait emmener Titi [Félix] avec moi pour que je le place ; je l'ai emmené, je le ramènerai à Éragny. Plus que jamais elle m'accuse de vous avoir élevés à ne rien faire. Comme toujours, je laisse passer les ondées. Car, en

définitive, quel travail, peut-on faire faire à ces garçons, aussi bien Titi que Georges ? Les placer dans des fabriques où on les exploitera, où ils n'apprendront rien ou mal [...] ? C'est idiot !

(à Lucien, 23 décembre 1890)

Je suis absolument, et plus que jamais, pour la conciliation. Jusqu'à présent, je n'ai pas à me plaindre de ces gars que des choses de jeunesse. [...] Ta mère est furieuse parce qu'ils ne gagnent pas d'argent ; cela se comprend. Elle dit que c'est de ma faute ! que je les entretiens dans la paresse, que ce n'est pas du travail, etc. etc.

(à Lucien, 6 mars 1895)

Une famille d'artistes

« Famille admirable... autour d'une vieillesse toujours jeune et vénérée, cinq fils, tous artistes et tous différents ! » (Octave Mirbeau). Pissarro, ayant souffert de l'autorité de ses parents, fut au contraire un père extrêmement libéral et un partisan convaincu du développement des aptitudes individuelles. Il ne pouvait imaginer ses cinq fils exercer un autre métier que celui d'artiste. Pédagogue né, patient et attentif, il les guidera, les encouragera et les soutiendra dans cette voie, qu'ils suivirent tous.

Titi [quinze ans] travaille avec moi à l'atelier tous les jours [...]. Il flanche par exemple un peu, il aime encore à jouer, à courir, c'est de son âge. Rodolphe [onze ans] est toujours le même, il ne mord pas encore à l'étude sérieuse ; Paul-Émile [cinq ans] fait des pattes d'araignées qui dans son imagination se transforment en voitures, chevaux, cocher, Cocotte, des oiseaux, etc. etc. Cocotte [huit ans] coud et soigne sa poupée.

(à Georges, 17 décembre 1889)

Ouf ! parlons d'art mes gars. Je regarde de temps en temps vos gravures [...]. Dernièrement Pozier est venu me voir, je lui ai montré vos bois, il en a été enthousiasmé. La Mangwa et la gravure de Georges, dit-il, sont des œuvres de premier ordre. Celui de Titi, le Fermier est très bien, le deuxième un peu confus... [...] J'attends de lui quelque chose de grand et de bien étudié avec la nature. On sent bien dans la gravure de Georges un grand progrès dans l'observation de la nature. [...] La gravure de Lucien est d'une grande pureté. [...] J'ai fait la remarque qu'une plus grande valeur de la figure sur le fond aurait fait mieux, c'est une affaire d'œil, à moi en particulier, rien autre chose. [...] Méfiez-vous de mes jugements, je désire tellement vous voir grands que je ne vous cèle pas mes opinions. Ne prenez que ce qui s'accorde avec vos sentiments et votre manière de comprendre. Quoique nous ayons les mêmes idées, il y a chez vous une modification, tenant de votre jeunesse et du milieu qui m'est étranger. C'est ce dont je vous félicite, car ce que je crains le plus, c'est que vous me ressembliez de trop. Hardi donc ! et bûchez !...

(à Lucien, 28 septembre 1893)

Comme Julie le craignait, aucun enfant ne parvint à vivre de son art. En 1901, alors que ses fils sont adultes (Lucien avait trente-huit ans), Pissarro leur verse toujours une pension mensuelle. En 1902, las de toujours faire bouillir seul la marmite, il se résigne à demander à Lucien de gagner sa vie.

Tu remarqueras que cette année je suis obligé de restreindre autant que possible mes dépenses, afin de pouvoir lutter plus

longtemps, et je te préviens qu'il est plus que probable que je vais être forcé de diminuer ta pension, tu dois à présent, par ton travail, alléger un peu mon fardeau.

(à Lucien, 27 décembre 1902)

Père et professeur

À ses enfants, Pissarro enseigne les formules qu'il s'applique à lui-même, c'est-à-dire travailler sans cesse : « Je ne puis rester sans piocher, c'est devenu une seconde nature », disait-il à Lucien à la fin de sa vie. « Travailler », « dessiner », « garder sa sensation », sont les mots qu'il leur répète avec insistance.

Pendant que tu as du temps, dessine beaucoup, ne perds pas de temps, cela te servira plus que tu ne le penses.

(à Lucien, 8 juillet 1883)

Comme j'ai eu raison de te faire dessiner des plantes, tu vois combien cela t'est utile de bien les connaître, il aurait fallu en dessiner bien d'autres, mais tu ne comprenais pas la portée de tout cela, cela t'ennuyait mais plus tard on est bien heureux de s'être donné un peu de mal, quand on en voit les bons résultats. Fais attention que tu rencontreras encore des difficultés, car tu n'es qu'au début, il ne faudra pas te décourager et lâcher son travail, il faut persister et vouloir, ce n'est qu'en travaillant longtemps qu'on arrive à dompter la matière.

(à Georges, 7 juillet 1889)

Travaille, cherche et ne regarde pas trop avec d'autres préoccupations, et cela viendra. Mais il faut de la persistance, de la volonté et des sensations libres, dégagées de tout autre chose que sa propre sensation.

(à Lucien, 9 septembre 1892)

J'aimerais assez voir Georges se fixer définitivement, avec la ferme intention de travailler modestement sans se monter trop la tête, arranger modestement sa vie avec ce que je pourrai lui donner et se tenir toujours prêt pour les occasions qui peuvent se présenter de montrer ses œuvres. [...] Tout le reste c'est du superflu : les longs cheveux, le dandysme, le bruit, ne comptent pour rien ; le travail, l'observation, la sensation sont les seules forces nécessaires.

(à Lucien, 18 février 1894)

Tu as raison, somme toute, de suivre ton sentiment en peinture. [...] mais au point de vue pratique, il faut beaucoup executer pour se rendre la chose familière, cela se traduit toujours par l'effort au travail, ce que tu dis de ta petite volonté est un peu ce que le père Corot avait l'habitude de nous dire : « je n'ai qu'une petite flûte, mais je tâche de donner la note juste,... » bigre !

(à Lucien, 23 février 1894)

Je l'ai [Jeanne] emmenée au musée du Louvre, au Centenaire de la lithographie, au musée du Trocadéro, etc., etc., je tâcherai ainsi, petit à petit, de lui ouvrir les yeux sans en avoir l'air.

(à Esther Bensusan-Pissarro, femme de Lucien, 13 novembre 1895)

« On me croit riche, et c'est tout le temps la chasse pour joindre les deux bouts »

Bien que vivant modestement, les fins de mois furent souvent rudes et les périodes fastes de courte durée. En début de carrière, l'artiste compte sur la générosité de ses amis (Piette, Duret, Caillebotte, Murer, de Bellio, etc.), puis, à partir des

années 1880, il se repose essentiellement sur son marchand Durand-Ruel, qui fait office de banquier.

Autre chose, auriez-vous l'obligeance de me rendre service. J'ai remis chez Petit mon petit panneau pour lequel je compte recevoir cinquante francs, mais on m'a prié de repasser, M. Petit étant de noces, que faire, j'attends cette goutte d'eau comme un voyageur dans le désert, ne pourriez-vous pas m'avancer cette somme, à Pontoise on l'attend avec anxiété, rien à l'horizon n'apparaît, si vous y consentez le plus tôt ne serait que le mieux. Regrets et excuses, je vous serre la main.

(à Eugène Murer, [1878])

Me voilà de retour de Rouen avec toutes mes toiles. [...] En arrivant ma femme m'a fait des reproches de n'avoir pas le sou, l'entrée de l'hiver occasionne un surcroît de dépenses comme vous devez le penser ; nous sommes très nombreux et malgré notre existence modeste, il nous faut de l'argent, hélas ! Je vous prie de me venir en aide et de penser à votre dévoué.

(à Durand-Ruel, 30 novembre 1884)

J'écris en même temps que la présente à M. Vassal (cordonnier) pour lui demander de la chaussure contre des tableaux.

(à Lucien, [26 mai 1887])

Il était convenu que vous me feriez crédit et que vous me donneriez le temps de faire quelques affaires... Vous savez bien que nous ne savons jamais quand nous pourrons toucher de l'argent : payer à date fixe, m'est absolument impossible.

(à Dubourg, encadreur, [vers début juillet 1887])

Je vais être dans l'embarras vers le 1er octobre : loyer, billet, etc. Il me faudrait au moins un millier de francs ; je vous serais reconnaissant de tâcher de m'aider à en sortir.

(à Théo Van Gogh, 17 septembre1888)

J'ai reçu les mille francs dans une lettre chargée que vous m'avez expédiée. Je vous en remercie, vous me rendez un grand service, je vais aller voir mon oculiste sans tarder.

(à Claude Monet, 2 mai 1891)

Pour le moment il s'agit de sortir de l'embarras et je n'ai pas le premier sou, pas même de quoi envoyer au marchand de bois qui m'a expédié un colis et sa facture se montant à quatre-vingts francs.

(à Lucien et Georges, 4 octobre 1891)

Entre-temps je reçois d'Amélie [sa nièce] une demande de huit cent soixante-quinze francs pour payer le docteur. Je suis bien forcé de dire à Amélie que je ne peux pas, je n'ai plus rien chez Durand et pas d'affaire en vue.

(à Georges, 15 juillet 1895)

Pourriez-vous, comme vous me l'avez promis, m'envoyer un peu d'argent ?

(à Durand-Ruel, 11 octobre 1897)

Je vous prie de m'envoyer mille francs, cinq cents francs à Madame Pissarro et quatre cents francs à mon fils Lucien à Londres.

(à Durand-Ruel, 23 septembre 1898)

Auriez-vous l'obligeance d'envoyer deux cents francs à mon fils Rodolphe.

(à Durand-Ruel, 11 novembre 1902)

Paul Durand-Ruel

« Vous avez été le premier qui nous avez soutenus et qui avez lutté pour nous », écrivait-il au marchand en 1892. Cependant, dans ses lettres à ses proches, Pissarro laisse souvent poindre son agacement à ne dépendre que de Durand-Ruel pour la vente de ses toiles, tout en sachant au fond de lui qu'il lui doit tout.

Malgré que je ne puisse rien préjuger des intentions de Durand-Ruel, je sens cependant que je ne suis pas le plus fort, que c'est moi qui aie besoin de lui et il le sait bien !!!

(à Lucien, 3 décembre 1890)

Durand ne pouvant soutenir tous les impressionnistes, a tout intérêt à les abattre quand il s'est senti assez pourvu, sachant que ces tableaux ne pouvaient se vendre que fort tard ; plus le cours serait bon marché, mieux cela serait pour lui, quitte à laisser nos toiles pour ses enfants, il agit en spéculateur moderne, avec cette douceur angélique. [...]
Si je pouvais trouver un point d'appui, certainement je déjouerais ses calculs de chacal.

(à Lucien, 13 avril 1891)

Rien n'est encore conclu avec Durand, bigre ! on ne va pas si vite en affaires, quand l'artiste n'est pas indispensable... [...] Si j'avais pu faire cette affaire que vous m'annoncez avec l'amateur de Rouen [François Depeaux] tout de suite, je me sentirais plus fort et pourrais mieux me défendre pouvant attendre sans avoir besoin de Durand. Il se doute probablement que je suis dans la gêne, nous sommes à nous observer tâchant de découvrir le point faible pour nous saisir, nous luttons comme deux boxeurs, je suis maigre et poussif, lui très râblé et les jambes en cerceau, aussi je tâche de ruser... cela ne m'a jamais réussi cependant.

(à Octave Mirbeau, 22 novembre 1892)

Je suis encore ici [à Paris], j'attends que Durand décide de mon sort. Treize toiles sont déposées rue Laffitte, attendant que le père et le fils me jugent bon à acheter. Je m'attends à un triste déboire.

(à Lucien, 8 avril 1895)

J'ai l'appréhension que Durand va me serrer la vis. Voilà six jours que je lui ai demandé de l'argent, pas de réponse, obligé d'écrire de nouveau, cela sent louche... Cela m'est arrivé si souvent, que je commence à m'y faire. C'est égal, ce serait roide s'il me laissait ici en panne !!

(à Lucien, 19 octobre 1896)

J'appréhende à chaque instant une tuile du côté de Durand, et pas moyen d'échapper, pas l'ombre d'un espoir nulle part. [...] Je me demande si Durand ne va pas me refuser ma série de peintures prochaines ; je suis découragé, car il n'y a pas un seul autre marchand qui veuille faire des affaires !

(à Lucien, 17 janvier 1897)

Si Durand me lâchait, comment feriez-vous ? C'est une chose à laquelle il faut toujours penser.

(à Lucien, 28 octobre 1898)

Mes affaires commencent à peine à marcher, et je ne suis pas encore libre de Durand qui vend le moins possible mes tableaux, ou ce qui est la même chose en demande tellement cher qu'il n'en vend pas gros.

(à Lucien, 22 avril 1901)

Turpitudes sociales

À la fin de l'année 1889, Pissarro offre à ses nièces, Esther et Alice Isaacson, un album de vingt-huit dessins – à destination uniquement familiale – dans le but de les sensibiliser à sa vision anarchiste de la société : « J'ai dû choisir, vu votre éducation et votre sexe, les turpitudes les plus honnêtes de la bourgeoisie. Je ne crois pas avoir dépassé l'expression de la vérité », leur écrit-il. Féroces, satiriques, ces dessins montrent son mépris de la haute société parisienne, dominatrice, corrompue et hypocrite, et sa compassion pour ceux qui en étaient victimes, les pauvres et les sans-logis.

Exécutés à la plume, les dessins de l'album *Turpitudes sociales* se rapprochent par leur style de celui de l'eau-forte : lignes nerveuses, hachures entrecroisées et contours flous. Leurs titres sont suffisamment évocateurs pour imaginer leurs motifs. Les textes en regard, écrits de la main de l'artiste, sont pour leur majorité des extraits choisis dans le journal *La Révolte*, de Jean Grave.

Dans sa lettre à ses nièces, Pissarro décrit ainsi la couverture (en haut à gauche) : « Le premier dessin représente un pauvre vieux philosophe. Après avoir cru que c'était arrivé, il regarde ironiquement la grande ville qui dort ; il voit le soleil se lever, radieux, et en fixant bien attentivement voit écrit en lettres lumineuses, le mot Anarchie [...]. Ce philosophe représente le temps, puisqu'il a un sablier près de lui, bientôt vide et qu'il va le retourner pour commencer une vie normale. Tu vois que c'est du symbolisme ! »

En haut, à droite, *Suicide de l'abandonnée* : « Et celle-là ? Elle était cependant gentille, la pauvre fille ! »
En bas, à gauche, *Le Capital* : « C'est la guerre des dépossédés contre les dépossesseurs, la guerre des maigres contre les gras, la guerre des pauvres contre les riches, la guerre de la vie contre la mort (Révolte) » ; et en bas, à droite, *L'Art est dans le marasme* : « C'est encore un misérable qui a rêvé la gloire, et qui travaille pour l'exportation, il ne faut pas de chimère en ce monde, il faut être pratique. »

Les autres dessins s'intitulent : *Le Mariage de raison, Le Temple du Veau d'Or, la Bourse, Les Boursicotières, Le Suicide du boursier, L'Enterrement d'un cardinal, Le Bagne, Les Esclaves au repos, Le Bagne Saint-Honoré !, Le Pendu, Jean Misère, L'Asphyxie, Plus de pain, La Bouchée de pain, La Misère en chapeau noir, Sophie Grande, Le Mendiant, Struggle for lifeurs, La Vertu récompensée, Petite scène de la vie conjugale !, Les Ivrognes, Avant l'accident, Après l'accident, L'Hôpital, Le Convoi du pauvre* et *Insurrection*.

SOCIALES.

Pissarro et les artistes de son temps

Pissarro, qui possédait un jugement sûr, a su déceler, avant leur succès, les talents de ses contemporains. Aussi, quand il croyait à un artiste, rien ne pouvait l'ébranler dans sa conviction, pas même la conduite de l'homme ou l'amitié déçue.

Monet

Les sentiments de Pissarro envers Monet, son « vieux camarade », furent ambigus. À côté d'une profonde admiration, on décèle souvent de l'envie et de la jalousie face à son succès rapide. Après quelques critiques sur sa peinture au moment où lui-même se rallie au néo-impressionnisme, Pissarro fut un des premiers à reconnaître la valeur des « séries ».

Ne craignez-vous pas de vous méprendre sur le talent de Monet, selon moi très sérieux, très pur il est vrai, à un autre point de vue que le sentiment qui vous pousse ; mais c'est un art très étudié, basé sur l'observation, et d'un sentiment tout nouveau, c'est la poésie par l'harmonie des couleurs vraies, Monet est un adorateur de la nature vraie.

(à Théodore Duret, 2 mai 1873)

Vos articles sur Monet m'ont profondément étonné [dans son ouvrage *L'Art Moderne*]. Comment cette vision si étonnante, cet exécutant phénoménal, ce sentiment décoratif si grand et si rare ne vous ont pas frappé dès 1870..., mais il faut revoir ces tableaux chez Durand-Ruel et les amateurs. J'en ai vu dernièrement ; je suis resté frappé d'admiration devant une œuvre aussi belle et aussi constante.

(à Joris-Karl Huysmans, 15 mai 1883)

Monet a été chez Durand, il a apporté des toiles de cette année ; il y en a une en plein soleil, c'est d'une fantaisie incompréhensible. M. Casburn [employé de Durand-Ruel] lui-même m'a avoué que c'était absolument incohérent, des pâtés de blanc se mélangeant dans des verts véronèse et des jaunes, et le dessin absolument perdu. [...] Je t'assure, je ne crains pas une exposition ensemble. Durand m'a dit que Monet me plaignait beaucoup de suivre cette voie [le néo-impressionnisme] ? Hum !!! Pour le moment, c'est possible... mais après !

(à Lucien, [10 janvier 1887])

J'ai vu les Monet, ils sont beaux, mais Fénéon a raison, tout en étant très bien, ce n'est pas l'art d'un raffiné ; selon moi, et comme je l'ai souvent entendu dire à Degas, c'est un art de décorateur très habile mais éphémère.

(à Lucien, 8 juillet 1888)
[Exposition de vues d'Antibes chez Théo Van Gogh, juin-juillet]

J'ai vu de Bellio hier qui te dit bien des choses. Il m'a annoncé que Monet allait faire une exposition tout seul chez Durand, rien que des Meules ; le commis

de Boussod et Valadon m'a dit que les amateurs ne demandaient tous que des Meules, je ne sais comment cela ne gêne pas Monet de s'astreindre à cette répétition… voilà les effets terribles du succès.

(à Lucien, 9 avril 1891)

Je regretterais que tu ne sois ici avant la fermeture de l'exposition de Monet ; ses Cathédrales vont être dispersées d'un côté et d'autre, et c'est surtout dans son ensemble qu'il faut que ce soit vu. C'est très combattu par les jeunes et même par des admirateurs de Monet. Je suis très emballé par cette maîtrise extraordinaire. Cézanne, que j'ai rencontré hier chez Durand, est bien de mon avis que c'est l'œuvre d'un volontaire, bien pondéré, poursuivant l'insaisissable nuance des effets que je ne vois réalisée par aucun autre artiste.

(à Lucien, 26 mai 1895)

À propos du succès de l'ami Monet il [Raffaëlli] m'a dit qu'il n'y avait que lui de reconnu en Amérique, que Monet est tellement grand que tous les peintres devraient faire du Monet ! Je croyais à une boutade, il m'a assuré que c'était l'exacte vérité.

(à Lucien, 3 juillet 1896)

Cézanne

« Jusqu'à quarante ans j'ai vécu en bohème, j'ai perdu ma vie. Ce n'est que plus tard, quand j'ai connu Pissarro, qui était infatigable, que le goût du travail m'est venu » (Paul Cézanne à Émile Bernard). À partir de 1883, Cézanne coupe les liens avec Pissarro. Ils ne se fréquenteront plus.

Notre Cézanne nous donne des espérances et j'ai vu des peintures ; j'ai chez moi une peinture d'une vigueur, d'une force remarquables. Si, comme je l'espère, il reste quelque temps à Auvers où il va demeurer, il étonnera bien des artistes qui se sont hâtés trop tôt de le condamner.

(à Antoine Guillemet, 3 septembre 1872)

D'où vient que vous ne dites pas un mot de Cézanne [dans son ouvrage *L'Art Moderne*], que pas un de nous n'admette comme un des tempéraments les plus étonnants et le plus curieux de notre époque et qui a eu une influence très grande sur l'art moderne ?…

(à Joris-Karl Huysmans, 15 mai 1883)

Chez Vollard il y a une exposition de Cézanne très complète. Des natures mortes d'un fini étonnant, des choses inachevées, mais vraiment extraordinaires de sauvagerie et de caractère, je crois que ce sera peu compris.

(à Esther Bensusan-Pissarro, 13 novembre 1895)

Tu ne saurais croire combien j'ai du mal à faire comprendre à certains amateurs, amis des impressionnistes, tout ce qu'il y a de grandes qualités rares dans Cézanne, je crois qu'il se passera des siècles avant qu'on ne s'en rende compte.

(à Lucien, 4 décembre 1895)

Cézanne a subi des influences comme nous tous et […] cela en somme ne retire rien de ses qualités ; ils [les critiques d'art] ne savent pas que Cézanne a subi d'abord l'influence de Delacroix, Courbet, Manet et même Legros, comme nous tous ; il a subi mon influence à Pontoise et moi la sienne. Tu te rappelles les sorties de Zola et Béliard à ce propos ; ils croyaient qu'on

inventait la peinture de toute pièce et que l'on était original quand on ne ressemblait à personne. Ce qu'il y a de curieux c'est que dans cette exposition de Cézanne chez Vollard, on voit la parenté qu'il y a dans certains paysages d'Auvers, de Pontoise et les miens. Parbleu, nous étions toujours ensemble ! mais ce qu'il y a de certain, chacun gardait la seule chose qui compte, «sa sensation»... ce serait facile à démontrer... sont-ils assez niais !...

(à Lucien, 22 novembre 1895)

Gauguin

C'est à Pissarro, son premier maître, que Gauguin se confie au moment où il souhaite embrasser la carrière de peintre. Puis, lorsque Pissarro s'engage dans le néo-impressionnisme et que lui-même devient le maître de l'École de Pont-Aven, avec un penchant pour le symbolisme, les deux hommes ne trouvent plus de terrain d'entente.

J'ai reçu hier la visite de Gauguin – il compte se fixer tout à fait à Rouen... C'est une grande détermination, il s'éloigne de Paris pour se mettre tout à fait à la peinture, il compte par un travail acharné conquérir une place dans l'art. [...] N'est-ce pas hardie sa détermination ? Il arrivera.

(à Eugène Murer, 2 novembre 1883)

Gauguin exit, ni vu, ni connu... Cependant j'ai appris que cet été au bord de la mer il pontifiait, suivi d'une traînée de jeunes, lesquels écoutaient le maître, le sectaire, austère... Du reste, il faut avouer qu'il a fini par acquérir une grande influence. Heymann [marchand de tableaux] lui-même en est enthousiasmé ; ce sentiment gagnant de plus en plus son entourage, est bien le résultat d'un long travail pénible et mérité... dans l'art du sectarisme... bien entendu ! Boursier va !!!

(à Lucien, 22 janvier 1887)

Gauguin a une exposition en ce moment qui fait l'admiration des hommes de lettre, ils sont paraît-il enthousiasmés, les amateurs sont déroutés et perplexes. Quelques peintres me dit-on sont unanimes à trouver cet art exotique trop pigé aux Canaques, il n'y a que Degas qui admire ; Monet, Renoir, trouvent cela tout bonnement mauvais... J'ai vu Gauguin qui m'a fait des théories sur l'art et m'a assuré que là était le salut pour les jeunes : se retremper dans ces sources lointaines et sauvages ! Je lui ai dit que cet art ne lui appartenait pas, qu'il était un civilisé et à ce titre était tenu de nous montrer des choses harmoniques, nous nous sommes quittés sans nous convaincre. Gauguin certainement ne manque pas de talent, mais quel mal a à se ressaisir, il est toujours à braconner sur les terrains d'autrui, aujourd'hui il pille les sauvages de l'Océanie !

(à Lucien, 23 novembre 1893)

Degas

Tout oppose ces deux artistes : le milieu, l'éducation, les opinions politiques, le style de vie, etc., et pourtant ils furent très proches, jusqu'à l'affaire Dreyfus. Degas fut un de ses premiers acheteurs. Ils partageaient surtout la même passion pour le dessin et la gravure.

Tu n'es pas le seul à avoir un grand enthousiasme pour Degas qui est certainement le plus grand artiste de notre époque.

(à Lucien, 9 mai 1883)

J'ai parlé à Degas du projet que tu avais de suivre les cours de dessin de Legros. Degas m'a dit qu'il y avait un moyen d'éviter l'influence de cet artiste, le moyen est très simple, le voici : c'est de reproduire chez soi, de mémoire, le travail que l'on a fait au cours.

(à Lucien, 13 juin 1883)

À propos de la réflexion sur Degas, je puis vous assurer que je suis au mieux avec lui, c'est un homme terrible, mais franc et loyal, voilà des années que nous sommes restés bons amis. Je crois qu'il serait plutôt disposé à me donner un coup d'épaule comme du reste il l'a fait en maintes circonstances.

(à Mirbeau, 10 octobre 1891)

Caillebotte

Caillebotte est le fidèle ami qui l'a soutenu durant ses périodes de misère. C'est grâce à lui que la peinture impressionniste entre dans un musée français.

Nous venons encore de perdre un ami sincère et dévoué, Caillebotte est mort d'un coup de paralysie du cerveau. En voilà un que nous pouvons pleurer, il a été bon et généreux et ce qui ne gâte rien, un peintre de talent.

(à Lucien, 1er mars 1894)

Il paraît que l'État a refusé définitivement le legs Caillebotte ! Que dis-tu de cela ? Quel dommage que Caillebotte n'ait pas eu l'idée d'offrir ce legs à un pays étranger si la France n'en voulait pas. Ce serait un rude soufflet.

(à Lucien, 19 janvier 1895)

Sisley

Pissarro fut, avec Sisley, l'artiste dont le succès décolla le moins vite. En 1895, doutant affreusement de lui, il constate : « On dit que l'argent manque, ce n'est vrai que relativement. Monet ne vend-il pas très cher ? Renoir, Degas, ne vendent-ils pas ? Non je reste avec Sisley, comme une queue de l'impressionnisme. »

Les affaires sont par trop mauvaises et je suis, avec Sisley, le plus maltraité. Je suis fort mal coté auprès des amateurs. Je ne sais d'où vient cette crainte, car vraiment mes tableaux ne sont pas inférieurs.

(à Lucien, 11 avril 1895)

Sisley dit-on est fort gravement malade, celui-là est un bel et grand artiste, je suis d'avis que c'est un maître égal aux plus grands, j'ai revu des œuvres de lui d'une ampleur et d'une beauté rares, entre autres une Inondation, qui est un chef-d'œuvre.

(à Lucien, 22 janvier 1899)
[Sisley meurt le 29 janvier]

Manet

Les deux hommes se connaissaient mais ne furent jamais intimes.

L'exposition de Manet ouvre le 5 janvier à l'école des Beaux-Arts [...], c'est une occasion de se rendre compte de l'ensemble de l'œuvre de ce grand artiste si bêtement méconnu.

(à Lucien, 25 décembre 1883)
[Manet meurt le 30 avril 1883]

Manet, tout grand peintre qu'il était, avait un travers, il mourait d'envie d'être reconnu par les autorités constituées, il croyait à la patente, il aspirait aux honneurs ; il est mort sans y atteindre.

(à Lucien, 28 décembre 1883)
[Ce trait de caractère était opposé à celui de Pissarro]

Je ne suis pas de l'avis de Luce, c'est extraordinaire, j'ai trouvé les Manet épatants, certaines estampes sont d'une saveur étonnante si inattendue. Les petites espagnoles, des croquis, j'en ai été émerveillé.

(à Lucien, 28 avril 1893)
[Exposition de gravures chez Durand-Ruel]

Berthe Morisot

Pissarro avait le plus grand respect pour l'audacieuse et indépendante Berthe Morisot qui n'hésite pas à quitter le Salon pour présenter ses œuvres aux expositions indépendantes des impressionnistes, contre l'avis de son beau-frère, le peintre Édouard Manet.

Encore à Paris, et cela pour assister à l'enterrement de notre vieille camarade Berthe Morisot qui est morte à la suite d'une attaque d'influenza. Tu ne saurais croire combien nous avons tous été surpris et affectés de la disparition de cette femme distinguée, d'un si beau talent féminin et qui faisait honneur à notre groupe impressionniste qui disparaît… comme toutes choses ! Cette pauvre Madame Morisot, c'est à peine si le public la connaît. Il n'y a plus que la spéculation qui fait les noms et donne la gloire, quelquefois la fortune et souvent la misère !

(à Lucien, 6 mars 1895)

Vincent Van Gogh

Pissarro fait la connaissance de Vincent Van Gogh à travers Théo, vers 1887. Au contact du vieux maître, Vincent s'initie à la nouvelle peinture, éclaircissant sa palette. C'est Pissarro qui conseille Théo d'installer en 1890 son frère à Auvers, près de son ami le docteur Gachet.

Ce matin nous avons reçu la lamentable nouvelle de la mort de votre pauvre frère. […] J'avais vraiment une grande sympathie pour cette âme d'artiste qu'était votre frère, et qui laissera un grand vide parmi les jeunes !…

(à Théo Van Gogh, [30 juillet 1890])

Guillaumin

Peintre impressionniste au talent moins reconnu, Guillaumin s'entendit toujours très bien avec Pissarro. En le présentant à Murer, Signac puis Seurat, il joua un rôle très important dans la destinée de son ami.

C'est un artiste de grand avenir, et un brave garçon que j'aime beaucoup.

(à Théodore Duret, 12 juin 1875)

J'ai vu hier un tableau de Guillaumin, c'est toujours le même art, un peu moins brutal, malgré tout son talent il arrive au bitumineux, c'est vraiment malheureux de s'aveugler volontairement !… Il est vrai qu'il en dit autant de moi, mais je sais où je vais, et le pourquoi des choses, mais lui qui a crié ensemble avec nous contre les Jules Dupré et tous les obscurantistes donne le dos au soleil, c'est plus sombre que jamais.

(à Lucien, [7 décembre 1886])
[Cette critique, passagère, date de l'adhésion de Pissarro au néo-impressionnisme]

Seurat

De petites frictions sur la paternité du point éclatèrent parfois entre les artistes et Seurat, pourtant le chef de file du mouvement.

Vraiment, si Seurat est l'instigateur de l'article que vous me signalez, c'est à

croire qu'il perd la tête… Comment, ce n'est pas suffisant d'avoir, dès le principe, pris les plus grandes précautions, en le constatant auprès de Fénéon, de Durand-Ruel, et de tous ceux qui se sont occupés de la nouvelle peinture, pour laisser à Seurat toute la gloire d'avoir été le premier en France qui ait eu l'idée de mettre en pratique la science appliquée à la peinture ? Il voudrait en être aujourd'hui le seul propriétaire !… C'est absurde !… Mais, mon cher Signac, il faudra donner à Seurat un brevet d'introduction, si cela flatte son orgueil…

(à Signac, [vers fin août 1888])

Je suis allé à l'enterrement de Seurat hier ; j'ai vu Signac qui est bien affecté de ce grand malheur. Je crois que tu as raison, c'est fini le pointillisme, mais je pense qu'il se dégagera d'autres conséquences qui seront d'une très grande conséquence plus tard pour l'art. Seurat a apporté évidemment quelque chose.

(à Lucien, 1er avril 1891)

Signac

Après son abandon du néo-impressionnisme, Pissarro resta en très bons termes avec Signac et tenta souvent de le convaincre d'abandonner cette voie.

Si vous voulez franchement ma façon de penser et que je suis heureux d'avoir l'occasion de vous exprimer, je trouve que la méthode même est mauvaise. Au lieu de servir l'artiste, l'ankylose et le glace. Si je vous ai fait des compliments cette année, c'est parce que j'ai trouvé vos dernières toiles mieux que celles que vous aviez exposées aux indépendants, mais je suis loin de trouver que vous êtes dans la voie qui convient à votre tempérament essentiellement peintre et si jusqu'à présent, je ne vous ai rien dit à ce sujet, c'était parce que j'étais sûr de vous être désagréable et somme toute mes convictions peuvent ne pas être partagées par vous. Réfléchissez mûrement et voyez si le moment n'est pas venu de faire votre évolution vers un art plus de sensation, plus libre et qui serait plus conforme à votre nature.

(à Lucien)
[Copie de la lettre qu'il envoie à Signac, 27 janvier 1894]

Je suis allé aux Indépendants jeudi, les Signac, mon cher, sont décidément abominables, il a un portrait de sa femme, c'est affreux à tous les points de vue : plus ni plan, ni valeurs, ni dessins.

(à Lucien, 25 avril 1896)

Luce

Comme avec Signac, Pissarro n'apprécie plus son travail après son rejet du néo-impressionnisme.

Luce est mal loti, il flotte entre deux eaux. […] C'est mou et flottant. Ce qui faisait sa force, la rudesse et un peu le côté frustre, a disparu ; c'est dommage, cela lui appartenait !

(à Lucien, 11 avril 1895)
[À propos d'une exposition aux Indépendants]

Luce est certainement moins malade mais il subit la gangrène, je ne savais comment lui faire comprendre que ce que j'ai vu chez lui est tout à fait faux… des choses de Belgique, des usines en feu la nuit, des clairs de lune avec des cheminées et des paysages… c'est bleu roi, lourd.

(à Lucien, 25 avril 1896)
[À propos d'une exposition aux Indépendants]

« Pissarro, c'est l'absolue perfection »

« Votre père, je l'aime comme s'il était le mien, le père idéal et charmant que j'aurais rêvé d'avoir au début de ma vie » (à Lucien). L'intense amitié qui lia le romancier et critique d'art Octave Mirbeau (1848-1917), avec Pissarro, dura seulement deux ans et demi. Elle se brisa stupidement en 1893, sur un malentendu. Durant cette courte période, Mirbeau a tout fait pour servir le maître méconnu. Il chante sans fin sa gloire dans la presse et convainc les amateurs d'acquérir ses toiles. Ses lettres à l'artiste, débordantes d'admiration, se terminent par des « je vous embrasse ».

Excusez-moi de ne vous avoir pas encore remercie, pour les deux très belles eaux-fortes que vous m'avez fait le très grand plaisir de me donner. Vous savez combien j'admire l'artiste qui est en vous, mais vous ne savez peut-être pas combien j'aime l'homme fier et bon et si admirable qui est dans l'admirable artiste, que vous êtes.

(vers le 5 août 1891)

Et maintenant, mon cher ami, comment vous remercier de toutes les belles choses dont vous nous comblez ? En vous aimant, en vous admirant plus encore ? C'est impossible. Vous êtes, dans vos œuvres et dans votre vie, l'homme que je respecte le plus. Et quand je pense à vous, au milieu de toutes les tendresses filiales que vous me suggérez, je suis toujours pris d'une grande colère, contre l'imbécillité du temps présent, qui vous devrait tant de gloire, à vous qui lui donnez une des plus belles œuvres d'artiste qui aient jamais été.

(9 octobre 1891)

Le tableau est admirable. C'est évidemment un des plus parfaits que vous ayez faits. [...] Quel poète vous êtes, mon cher Pissarro, et quel ouvrier ! Et ce que j'admire dans votre conception de l'art, c'est que jamais chez vous ne se complaît l'anecdote. C'est de la vie universelle, de la vie planétaire, que respirent vos toiles ; il y a dans cette réalité, toujours, un élan magnifique vers l'infini. Ma femme est subjuguée par cette toile. Elle me disait : « Tout de même, c'est joliment plus peintre que Monet, et c'est aussi plus profond d'intellectualité. Il y a dans Monet, souvent, un vieux reste de romantisme. Pissarro c'est l'absolue perfection. » Et j'étais de son avis.

(18 octobre 1891)
[Au sujet d'une *Gardeuse d'oies* que lui offre le peintre]

Je suis bien content, bien content que l'exposition marche. [...] Elle marche parce que c'est votre heure – hélas si tardive – et que je la sentais sonner ; parce

qu'il ne se peut pas qu'un homme tel que vous, qu'un artiste de votre trempe – malgré l'imbécillité des gens – ne triomphe enfin.

(4 ou 5 février 1892) [Au sujet de sa seconde exposition monographique chez Durand-Ruel en 1892]

Qui d'autre que Mirbeau aurait pu rédiger la préface de sa rétrospective après décès à la galerie Durand-Ruel en avril 1904? Avec une sensibilité extrême, seul lui pouvait trouver les mots pour rendre un vrai hommage au peintre de la nature et de la lumière.

Camille Pissarro a été un des plus grands peintres de ce siècle et de tous les siècles. Il laisse une œuvre considérable, variée, puissante, charmante, d'un haut caractère classique. Peintures à l'huile, aquarelles, gouaches, eaux-fortes, lithographies, et des dessins, des dessins, des dessins… […]

Partout, en ces diverses formes d'expression, c'est la vie des champs que Camille Pissarro exprime, sans anecdotes sentimentales ou violentes… Plus qu'aucun autre, il aura été le peintre, vrai, du sol et de notre sol. Ce sont les prairies, les semailles, les moissons, les bords de rivières, les petits villages proches ou lointains, les places grouillantes des marchés, tout ce qui s'entrevoit de distance vibrante et de rêve entre les lignes d'or des peupliers, et l'homme en travail, et la bête au repos […] Et sur tout cela qui vit, qui travaille, qui respire […], sur tout cela la lumière, la douce, blonde et adorable lumière, la féerie de lumière de ses ciels légers, mouvants, profonds, infinis, respirables! […]

Je l'ai connu, je l'ai vénéré. Il fut un travailleur infatigable et pacifique, un chercheur éternel du mieux, un large esprit ouvert à toutes les idées d'affranchissement, un homme d'exquise bonté, et, je puis le dire, en dépit des difficultés qui accompagnèrent sa vie, un homme heureux… Il fut heureux, simplement, parce que, durant les soixante-treize années qu'il vécut, il eut une noble et forte passion: le travail. […]

Dans les dernières années de son existence, ne pouvant plus peindre dehors, à cause de ses yeux un peu malades, il peignait, assis, devant les vitres de sa fenêtre. Alerte et dispos, il peignait, du matin au soir, à Paris, les rues, les quais, la Seine brumeuse, à Éragny, cette délicieuse vallée de l'Epte, vert et rose, jaune et bleu, qui lui inspira, peut-être, ses plus parfaits chefs-d'œuvre. Quand il croyait avoir épuisé ses motifs, il changeait de fenêtre, voilà tout, mais non de passion. Comme un jeune homme, il partait pour Rouen, Dieppe, Le Havre, à la recherche d'une nouvelle fenêtre, derrière laquelle il se passât quelque chose, de la fumée, de la brume, du soleil, des bateaux, des ports, du mouvement, de la rumeur, et de la lumière… Et, lorsque la nuit venant, il avait, sans fatigue, terminé sa tâche, il ne pensait plus qu'à celle du lendemain. Cet automne, au Havre, je l'ai vu pour la dernière fois, dans sa petite chambre de l'Hôtel Continental. Le soir tomba… Alors, il rangea ses toiles, nettoya sa palette, ses brosses, prépara tout, minutieusement, pour la séance du lendemain. […]

C'est ainsi qu'il conserva, jusqu'au moment suprême, sa gaîté vivace, son étonnante jeunesse, ses enthousiasmes qui nous émerveillaient, et cette sérénité admirable, patriarcale, qui de son âme si douce et si ardente à la fois, rayonnait sur un des plus absolument beaux visages d'homme, qui aient illustré l'humanité. […]

Octave Mirbeau, préface de l'exposition rétrospective de Camille Pissarro, Paris, galerie Durand-Ruel, 7- 30 avril 1904

BIBLIOGRAPHIE

Catalogues de l'œuvre de l'artiste

- Pissarro, Joachim et Durand-Ruel Snollaerts, Claire, *Pissarro : Catalogue critique des peintures*, 3 vol., Paris, Skira/Wildenstein Institute Publications, 2005.
Le volume 1 est dédié à la biographie de l'artiste, rédigée par Alexia de Buffévent.
- Pissarro, Ludovic Rodo et Venturi, Lionello : *Camille Pissarro : son art, son œuvre*, Paris, Paul Rosenberg, 1939 (rééd. : San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1989).
- Brettell, Richard R. et Lloyd, Christopher, *A Catalogue of the Drawings by Camille Pissarro in the Ashmolean Museum, Oxford*, Oxford, Clarendon Press, 1980.
- Delteil, Loys, *Camille Pissarro : l'œuvre gravé et lithographié – catalogue raisonné*, San Francisco, Alan Wofsy Fine Arts, 1999 (rééd. : 1e éd., Paris, 1923).

Quelques ouvrages incontournables

- Bailly-Herzberg, Janine, *Correspondance de Camille Pissarro – vol. I (1865-1885) ; vol. II (1886-1890) ; vol. III (1891-1894) ; vol. IV (1895-1898) ; vol. V (1899-1903)*, respectivement, Paris, Presses universitaires de France, 1980, Paris, Éditions du Valhermeil, 1986, 1988, 1989, Saint-Ouen-l'Aumône, Éditions du Valhermeil, 1991.
- Bailly-Herzberg, Janine, *Mon cher Pissarro – Lettres de Ludovic Piette à Camille Pissarro*, Paris, Éditions du Valhermeil, 1985.
-Berson, Ruth, *The New Painting: Impressionism (1874-1886) – vol. I-II*, San Francisco, Fine Arts Museums of San Francisco, 1996.
- Brettell, Richard R., *Pissarro and Pontoise, the Painter in a Landscape*, New Haven/Londres, Yale University Press, 1990 (éd. française : Saint-Ouen-l'Aumône, Éditions du Valhermeil, 1991)
- Cézanne, Paul, *Paul Cézanne, Correspondance*, annotée par John Rewald, Paris, Bernard Grasset, 1978.
- Distel, Anne, *Les Collectionneurs des impressionnistes : amateurs et marchands*, Paris, La Bibliothèque des Arts, 1989.
- Duret, Théodore, *Histoire des peintres impressionnistes : Pissarro, Claude Monet, Sisley, Renoir, Berthe Morisot, Cézanne, Guillaumin*, Paris, H. Floury, 1906 (4e éd. 1939 – trad. anglaise : Philadelphie, J.B. Lippincott, 1910 et rééd. Londres, Grant Richards, 1912)
- Harper, Paula et Shikes, Ralph E., *Pissarro, his Life and Work*, Londres/Melbourne/New York, Quartet Books et Horizon Press, 1980 (éd. française : Paris, Flammarion, 1981)
- Lecomte, Georges, *Camille Pissarro*, Paris, Bernheim-Jeune, 1922.
- Lloyd, Christopher, *Camille Pissarro*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1981.
- Lloyd, Christopher, *Studies on Camille Pissarro*, Londres/New York, Routledge & Kegan Paul, 1986 (2e éd. 1987).
- Melot, Michel, *L'Estampe impressionniste*, Paris, Flammarion, 1974.
- Merlhès, Victor, *Correspondance de Paul Gauguin, 1873-1888*, Paris, Fondation Singer-Polignac, 1984.
- Michel, Pierre et Nivet, Jean-François, *Octave Mirbeau : Correspondance avec Camille Pissarro*, Tusson, Éditions du Lérot, 1990.
- Pissarro, Camille, *Turpitudes sociales* ; texte d'André Fermigier : « Pissarro et l'anarchie », Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1972.
- Pissarro, Joachim, *Camille Pissarro*, New York/Londres, Harry N. Abrams et Pavilion Books, 1993
- Rewald, John, *The History of Impressionism*, New York, The Museum of Modern Art, 1946 (4e éd. 1973).
- Rewald, John, *Post-Impressionism: from Van Gogh to Gauguin*, New York, Museum of Modern Art, 1956 (3e éd. 1978).
- Tabarant, Adolphe, *Pissarro*, Paris, F. Rieder, coll. « Maîtres de l'art moderne », 1924.
- Thorold, Anne, *The Letters of Lucien to Camille Pissarro (1883-1903)*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Venturi, Lionello, *Les Archives de l'impressionnisme : lettres de Renoir, Monet, Pissarro, Sisley et autres – mémoires de Paul Durand-Ruel – documents – I et II*, Paris/New York, Durand-Ruel, 1939.
- Ward, Martha, *Pissarro, Neo-Impressionism and the Spaces of the Avant-Garde*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, 1996.

Catalogues d'expositions récentes

- *Pissarro*, Londres, Hayward Gallery ; Paris, Grand Palais ; Boston, Museum of Fine Arts, 1980-1981.
- *Camille Pissarro. Impressionism, Landscape and Rural Labour*, Birmingham, City Museum and Art Gallery ; Glasgow, The Burrell Collection, 1990.
- *The Impressionist and the City: Pissarro's Series Paintings*, Dallas, Dallas Museum of Art ; Philadelphia, Philadelphia Museum of Art ; Londres, Royal Academy of Arts, 1992-1993.

- *Camille Pissarro : Impressionist Innovator*, Jerusalem, The Israel Museum, 1994-1995.
- *Camille Pissarro*, Stuttgart, Staatsgalerie Stuttgart, 1999-2000.
- *Camille Pissarro et les peintres de la vallée de l'Oise*, Böblingen, Städtische Galerie Böblingen ; Pontoise, musée Tavet-Delacour ; puis itinérante au Japon, 2003-2004.
- *Cézanne et Pissarro 1865-1885*, New York, MoMa ; Los Angeles, Los Angeles County Museum of Art ; Paris, musée d'Orsay, 2005-2006.
- *Camille Pissarro*, Sydney, Art Gallery of New South Wales ; Melbourne, National Gallery of Victoria, 2005-2006.
- *Pissarro's People*, Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute ; San Francisco, Legion of Honor, 2011-2012.
- *Camille Pissarro, Patriarche de la modernité*, Utsunomiya, Utsunomiya Museum of Art ; Kobe, Hyogo Prefectural Museum of Art, 2012.

MUSÉOGRAPHIE

Le récent *Catalogue critique* de Pissarro recense mille cinq cent vingt-huit peintures. Un peu plus d'un tiers sont conservées dans des musées du monde entier.

À Paris, le musée d'Orsay détient le plus grand nombre de toiles de Pissarro, quarante-six, et le Cabinet des estampes de la Bibliothèque nationale de France un très grand nombre de gravures.

À Oxford (Grande-Bretagne), The Ashmolean Museum of Art and Archaeology, est un centre de recherches axé sur la famille Pissarro, en raison de plusieurs dons du fils aîné de l'artiste, Lucien Pissarro, et de ses descendants. Il conserve, entre autres, la plus importante collection de dessins de l'artiste, une quinzaine d'huiles et des gravures originales. On y trouve également une large correspondance familiale.

Aux États-Unis, les musées les plus riches sont The Metropolitan Museum of Art (New York), The Art Institute of Chicago (Chicago), Museum of Fine Arts (Boston), Philadelphia Museum of Art (Philadelphie) et The National Gallery of Art (Washington D.C.).

Les œuvres de l'artiste figurent aussi partout en Europe (notamment dans les musées suisses, allemands et anglais), et sont très bien représentées en Israël, au Japon et en Russie.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

COUVERTURE

1er plat *Les Toits rouges, côte Saint-Denis à Pontoise, effet d'hiver*, 1877, h/t, 54,5 x 65,6 cm. Musée d'Orsay, Paris.
Dos Détail *La Cueillette des pommes, Éragny*, 1888, h/t, 60 x 73 cm. Munger Fund, Dallas Museum of Art, Dallas (Texas).
2e plat *Les Toits du vieux Rouen, cathédrale Notre-Dame, temps gris*, 1896, h/t, 73,1 x 92 cm. Purchased with funds from the Libbey Endowment, Gift of Edward Drummond Libbey, Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio).

OUVERTURE

1 *Marché à Gisors*, 1887, aquarelle sur papier, 31,4 x 24 cm. M. and Mrs. Karolik Fund, Museum of Fine Arts, Boston.
2 *La Cueillette des pommes, Éragny* (détail), 1888, h/t, 60 x 73 cm. Munger Fund, Dallas Museum of Art, Dallas (Texas).
3 *La Femme dans le potager*, vers 1880, eau-forte. Bibliothèque nationale de France (BnF), Paris.
4 *La Côte des Bœufs, Pontoise*, 1877, h/t, 114,9 x 87,6 cm. National Gallery, Londres.
5 *La Sente des pouilleux à Pontoise* (1er état), 1880, eau-forte. BnF, Paris.
6 *La Femme sur la route*, 1879, eau-forte et aquatinte. BnF, Paris.
7 *Vue de Pontoise* (détail), 1873, h/t, 55 x 81 cm. Coll. part.
9 *La Sieste, Éragny*, 1899, h/t, 65 x 81 cm. Coll. part.

CHAPITRE 1

10 *La Conversation, Louveciennes*, 1870, huile sur toile, h/t, 100 x 81 cm. Stiftung Sammlung E.G. Bührle, Zurich.
11 Pissarro en tenue de gaucho, Venezuela, vers 1852-1854. Coll. musée Camille-Pissarro, Pontoise.
12h Le studio de l'artiste à Caracas, 1854, sépia et crayon. Banco Central de Venezuela, Caracas.
12b Étude de paysan, 1854, crayon, 21,6 x 27,3 cm. Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford (Royaume-Uni).
13 *Deux femmes causant au bord de la mer*, 1856, h/t, 28 x 41cm. Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon, National Gallery of Art, Washington, D.C.
14h Extrait du catalogue du salon de 1859.
14b Étude de paysage, vers 1859, plume et encre sur crayon, 24,4 x 32,10 cm. Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford (Royaume-Uni).
15h *Âne devant une*

ferme, Montmorency, vers 1858, h/t, 21,6 x 27,3 cm. Musée d'Orsay, Paris.
15b Première signature de Pissarro, détail du tableau précédent.
16g Portrait de Julie Pissarro, vers 1874. Archives musée Camille-Pissarro, Pontoise.
16d Portrait de Ludovic Piette. *Ibidem*.
17 *La Maison de Piette à Montfoucault, effet de neige*, 1874, h/t, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown.
18h Caricature de Clément faisant référence au scandale du *Déjeuner sur l'herbe* d'Édouard Manet, refusé par le jury du Salon de 1863.
18b *Bords de la Marne*, 1864, h/t, 81,9 x 107,9 cm. Kelvingrove Art Gallery and Museum, Glasgow.
19 *Chennevières au bord de la Marne*, 1865, h/t, 91,5 x 145,5 cm. National Galleries of Scotland, Édimbourg.
20 Henri Fantin-Latour, *Un atelier aux Batignolles*, 1870, h/t, 204 x 273,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.
21 *Bords de la Marne en hiver*, 1866, h/t, 91,8 x 150 cm. Mr. and Mrs. Lewis Larned Coburn Memorial Collection, The Art Institute of Chicago.
22-23 *La Côte du Jallais*, 1867, h/t, 87 x 114,9 cm. Bequest of William Church Osborn, The Metropolitan Museum of Art, New York.
24 *Louveciennes*, 1871, h/t, 110 x 160 cm. Coll. part., Paris.
25 *Entrée de Voisins*, 1872, h/t, 46 x 55,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.
26h Hughes Merle, *Portrait de Paul Durand-Ruel*, 1866, h/t, 113 x 81,5 cm. Archives Durand-Ruel.
26b *Le Crystal Palace vu depuis Fox Hill, Upper Norwood*, 1871, h/t, 47,2 x 73,5 cm. Gift of Mr. and Mrs. B.E. Bensinger, The Art Institute of Chicago.
27 *Vue sur Alleyn Park, West Dulwich*, 1871, h/t, 43,6 x 53,8 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas.
27b Extrait du livre de stock, Paris, 1868-1873. Archives Durand-Ruel.

CHAPITRE 2

28 *Jeune Fille à la baguette*, 1881, h/t, 81 x 64,7 cm. Musée d'Orsay, Paris.
29 Camille Pissarro et Paul Cézanne, vers 1873. Coll. musée Camille-Pissarro, Pontoise.
30h *Bords de l'Oise à Pontoise*, 1872, h/t, 35 x 91 cm. Coll. part.
30b *Autoportrait*, 1873, h/t, 56 x 46,7 cm. Musée d'Orsay, Paris.
31 *Vue de Pontoise*, 1873, h/t, 55 x 81 cm. Coll. part.
32h et **m** *Le Printemps* (ensemble et détail), 1872, h/t, 55 x 130 cm. Coll. part.
32b *L'Été*, 1872, h/t, 55 x 130 cm. Coll. part.
33h *L'Automne*, 1872, h/t, 55 x 130 cm. Coll. part.
33m-33b *L'Hiver à Louveciennes* (ensemble et détail), 1872, h/t, 55 x 130 cm. Coll. part.
34h *Portrait de Paul Cézanne* (1er état), 1874, eau-forte. BnF, Paris.
34b *Vue sur la maison des Mathurins à Pontoise*, 1875, h/t, 52 x 81 cm. Kunstmuseum, Bâle.
35 Paul Cézanne, *Le Clos des Mathurins à Pontoise*, vers 1875-1877, h/t, 58 x 71 cm. Musée Pouchkine, Moscou.
36h *Gelée blanche à Ennery*, 1873, h/t, 65 x 93 cm. Musée d'Orsay, Paris.
36b Détail de couverture du catalogue de la « première exposition » impressionniste à Paris, 15 avril-15 mai 1874.
37 Œuvres exposées par Pissarro, extrait du catalogue de la « première exposition » impressionniste à Paris, 15 avril-15 mai 1874.
38h Caricature de Draner extraite de la planche « Visite aux impressionnistes » publiée dans *Le Charivari*, 9 mars 1882.
38b *Berger et laveuses à Montfoucault*, 1881, h/t, 65 x 80 cm. Musée Mohamed Khalil, Le Caire.
39 *Le Berger à Montfoucault, soleil couchant*, 1875-1876, h/t, 58 x 72 cm. Coll. part.
40 *Le Jardin des Mathurins, Pontoise, propriété des dames Deraismes*, 1876, h/t, 112,7 x 165,4 cm. The Nelson-Atkins Museum, Kansas City.
41 *Portrait d'Eugène Murer*, 1878, h/t, 64,4 x 54,3 cm. James Philip Gray Collection, Museum of Fine Arts, Springfield.
42-43 *Les Toits rouges, côte Saint-Denis à Pontoise, effet d'hiver*, 1877, h/t, 54,5 x 65,6 cm. Musée d'Orsay, Paris.
44h *Double portrait de Paul Gauguin et de Camille Pissarro*, vers 1882, crayon de couleur, fusain, papier filigrané, papier gris, 31,5 x 48,5 cm. *Ibidem*.
44b *Paysage avec deux paysannes à gauche*, vers 1883, éventail, gouache sur soie, 26,7 x 55,9 cm. Coll. Simón Pérez, Mexique.
45 *Paysage sous bois, à l'Hermitage (Pontoise)*, 5e état, 1879, eau-forte et aquatinte. BnF, Paris.
46h Œuvres de Pissarro achetées par Paul Durand-Ruel, extrait du registre « Brouillard », octobre 1879-février 1881. Archives Durand-Ruel.
46b *La Sente du Chou en mars*, 1878, h/t, 57,5 x 92 cm. Musée de la Chartreuse, Douai.
47 *Le Boulevard Rochechouart*, 1880, pastel sur papier, 59,9 x 74,2 cm. Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown.
48h *Le Petit Déjeuner : jeune paysanne prenant son café au lait*, 1881, h/t, 65,3 x 54,8cm.

Potter Palmer Collection, The Art Institute of Chicago.
48b *La Petite Bonne de campagne*, 1882, h/t, 65 x 52 cm. Tate Gallery, Londres.
49 *Le Triage des choux*, 1883-1895, h/t, 81 x 65 cm. Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon, National Gallery of Art, Washington, D.C.

CHAPITRE 3

50 *La Maison de la Sourde et le clocher d'Éragny*, 1886, h/t, 25,6 x 31,9 cm. Anonymous Gift, Indianapolis Museum of Art, Indianapolis (Indiana).
51 Camille Pissarro et son atelier mobile à Éragny, vers 1900. Coll. musée Camille-Pissarro, Pontoise.
52 *Pommier sous le soleil, Éragny*, vers 1887, h/t, 20,7 x 28,2 cm. Musée Faure, Aix-les-Bains.
53 *La Cueillette des pommes, Éragny*, 1888, h/t, 60 x 73 cm. Munger Fund, Dallas Museum of Art, Dallas (Texas).
54 Une du journal *La Plume* du 1er mai 1893 avec un dessin inédit de Camille Pissarro. Coll. part.
55 *Le Marché aux cochons, foire de la Saint-Martin à Pontoise*, vers 1886, plume et encre brune sur papier quadrillé, 17,5 x 12,5 cm. Musée d'Orsay, Paris.
56 *Vue de ma fenêtre, Éragny*, 1888, h/t, 65 x 81 cm. Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford (Royaume-Uni).
57 *Gelée blanche, jeune paysanne faisant du feu*, 1887-1888, h/t, 92,7 x 93,3 cm. Musée d'Orsay (cession de la Direction des douanes), Paris.
58 Étude de moissonneuses, 1882, pierre noire sur papier rose avec blanc de Chine, 42,8 x 63,8 cm. Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford (Royaume-Uni).
59h *Les Glaneuses*, 1889, h/t, 65,4 x 81,1 cm. Kunstmuseum (prêt de la fondation Dr Émile Dreyfus depuis 1970), Bâle.
59b Page de titre et couverture du catalogue de l'exposition « Camille Pissarro », galerie Boussod & Valadon, février 1890. Document archives Durand-Ruel.
60 *La Causette*, 1891-1892, h/t, 89,5 x 116,50 cm. Don de Mr. et Mrs. Charles Wrightman, The Metropolitan Museum of Art, New York.
61 *Grand-mère, effet de lumière (la mère de l'artiste)*, 1889, eau-forte sur zinc. BnF, Paris.

CHAPITRE 4

62 La famille Pissarro sur une meule à Éragny, vers 1886. Archives musée Camille-Pissarro, Pontoise.
63 *Paysannes plantant des rames*, 1891, h/t, 55 x 46 cm. Coll. Part, Londres, en prêt depuis 1983 à la Graves Art Gallery, Sheffield, (Royaume-Uni).
64 Camille Pissarro dans son atelier à Éragny, vers 1900. Archives musée Camille-Pissarro, Pontoise.
65 *Jardin potager et clocher d'Éragny, temps gris, matin*, 1901, h/t, 64,8 x 81,3 cm. Bequest of Charlotte Dorrance Wright, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Pennsylvanie).
66hg *Portrait de Julie*, 1883, pastel, 61 x 47 cm. Estate of Gemma Nesbitt.
66hd *Jeanne Pissarro, dite Minette, au bouquet*, 1872, h/t, 73 x 60,6 cm. Coll. John Hay Whitney, Yale University Art Gallery.
66bg *Portrait de Lucien*, 1883, pastel, 57 x 37 cm. Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford (Royaume-Uni).
66bd *Félix Pissarro au béret rouge*, 1881, h/t, 55 x 46 cm. Tate Gallery, Londres.
67hg *Jeanne Pissarro, dite Cocotte, au chignon*, 1898, h/t, 65 x 54 cm. Fondation Rau pour le Tiers-Monde, Zurich.
67hd *Ludovic-Rodolphe Pissarro lisant*, 1893, h/t., 46 x 38 cm. Coll. part.
67bg *L'Enfant au tambour*, 1877, h/t, 55 x 46 cm. Coll. part.
67bd *Paul-Émile Pissarro tenant un livre*, vers 1899, h/t, 65 x 54 cm. Coll. part.
68 *Le Pré et le grand noyer en hiver*, 1885, h/t, 60 x 73,3 cm. Purchased with the W.P. Wilstach Fund, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia (Pennsylvannie).
69 *Le Pont de Charing Cross, Londres*, 1890, h/t, 60 x 92,4 cm. Collection of Mr. and Mrs. Paul Mellon, National Gallery of Art, Washington, D.C.
70 Paul Durand-Ruel dans sa galerie, vers 1910. Archives Durand-Ruel.
71 *Soleil couchant et brouillard à Éragny*, 1891, h/t, 54 x 65,5 cm. Coll. part.
72 *Le Jardin de Kew, allée de la grande serre*, 1892, h/t, 54 x 64,8 cm. On long term loan from Yoshino Gypsum Co., to the Yamagata Museum of Art, Yamagata (Japon).
73 *Le Jardin d'Octave Mirbeau, la terrasse, Les Damps* (ensemble et détail), 1892, h/t, 73 x 92 cm. Coll. part., États-Unis.
74h Étude pour *Le Bain de pieds*, 1895, craies de couleur rehaussées de pastel sur papier, 53,1 x 39,1 cm. Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford (Royaume-Uni).
74-75b *Le Bain de pieds*, 1895, h/t, 73 x 92 cm. A Millennium Gift of the Sara Lee Corporation, The Art Institute of Chicago, Chicago (Illinois).

76 *Bath Road, Londres*, 1897, h/t, 54 x 65 cm. Ashmolean Museum of Art and Archaeology, Oxford (Royaume-Uni).
77h *Convalescence (Lucien Pissarro)*, 1897, lithographie. *Ibidem*.
77b Félix, Lucien et Camille Pissarro à Londres, 62, Bath Road, 1897. Archives musée Camille-Pissarro, Pontoise.
78-79 *Vue de Berneval*, 1900, h/t, 72,4 x 88,9 cm. Coll. part.

CHAPITRE 5

80 *Le Pont-Neuf, soleil, 2e série*, 1902, h/t, 55 x 46,5 cm. Szépmüvészeti Muzeum, Budapest.
81 *La Place du Théâtre-Français, printemps*, 1898, h/t, 65,5 x 81,5 cm. Musée de l'Ermitage, Saint-Pétersbourg.
82 *Vue sur l'île Lacroix et le pont Corneille à Rouen, temps gris lumineux*, 1883, h/t, 54,5 x 66 cm. Gift from the Estate of Robert W. Stoddard, Worcester Art Museum, Worcester (Massachusetts).
83 *Rue du Gros-Horloge, à Rouen*, 1883-1884, eau-forte. BnF, Paris.
84 *La Place du Havre et la rue d'Amsterdam, matin, soleil*, 1893, h/t, 60,1 x 73,5 cm. Potter Palmer Collection, The Art Institute of Chicago, Chicago (Illinois).
85 *Boulevard Montmartre, effet de nuit*, 1897, h/t, 53,3 x 64,8 cm. The National Gallery, Londres.
86 *La Place du Théâtre-Français et l'avenue de l'Opéra, soleil, matinée d'hiver*, 1898, h/t, 73 x 91 cm. Musée des Beaux-Arts, Reims.
87h *Le Jardin des Tuileries et le pavillon de Flore, matinée de printemps*, 1900, h/t, 65 x 80,5 cm. Coll. part.
87b *Le Jardin des Tuileries et le pavillon de Flore, gelée blanche*, 1900, h/t, 65 x 81 cm. Coll. part.
88- 89 *Le Louvre, soleil d'hiver, matin, 1re série*, 1900, h/t, 73 x 92 cm. Coll. part.
90 *Le Pont Boieldieu et le faubourg Saint-Sever à Rouen*, 1896, h/t, 74,1 x 92,1 cm. Carnegie Museum of Art, Pittsburgh (Pennsylvanie).
91 *Les Ponts Boieldieu et Corneille à Rouen, effet de pluie*, 1896, h/t, 73 x 92 cm. Staatliche Kunsthalle, Karlsruhe.
92 *Cours Boieldieu à Rouen*, 1896, eau-forte. BnF, Paris.
93h Portrait de François Depeaux, photographie de Georges Witz. Bibliothèque nationale, Rouen.
93b *Déchargement de bois, quai de la Bourse, Rouen, temps lumineux*, 1898, h/t, 73 x 92,1 cm. Purchased in honor of John E. Sawyer, Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown (Massachusetts).
94-95 *Le Pont Boeldieu à Rouen, temps mouillé*, 1896, h/t, 73,7 x 91,4 cm. Gift of Reuben Wells Leonard Estate, Art Gallery of Ontario, Toronto (Canada).
96 *Les Toits du vieux Rouen, cathédrale Notre-Dame, temps gris*, 1896, h/t, 73,1 x 92 cm. Purchased with funds from the Libbey Endowment, Gift of Edward Drummond Libbey, Toledo Museum of Art, Toledo (Ohio).
97 *Avant-Port à Dieppe, après-midi, soleil, marée basse*, 1902, h/t, 54 x 65 cm. Château-musée de Dieppe.
98-99 *L'Anse des Pilotes et le brise-lames est, Le Havre*, 1903, h/t, 54 x 65 cm. Musée Malraux, Le Havre.
100 Portrait de Pissarro, Éragny, vers 1901. Archives musée Camille-Pissarro, Pontoise.

TÉMOIGNAGES ET DOCUMENTS

101 *Crépuscule avec meules*, 1879, eau-forte et aquatinte. BnF, Paris.
111 De gauche à droite et de haut en bas, page de titre, *La Misère en chapeau noir, Le Capital, L'Art est dans le marasme*, dessins à la plume, 1889, tirés de *Turpitudes sociales*, reproduction en fac-similé avec un texte d'André Fermigier « Pissarro et l'anarchie », Genève, Éditions d'art Skira, 1972.

INDEX DES ŒUVRES

Automne 26.
Avant-Port à Dieppe, après-midi, soleil 97.
Baigneuses 75.
Bain de pieds, Le 75.
Bath Road, Londres 76.
Berger à Montfoucault, soleil couchant 39.
Berger et laveuses à Montfoucault 39.
Bord de l'eau, Le 19.
Bords de l'Oise à Pontoise 31.
Bords de la Marne 19, 19.
Bords de la Marne, en hiver 20, 21.
Boulevard Montmartre, effet de nuit
Boulevard Rochechouart 47, 48.
Causette, La 60.
Chennevières, au bord de la Marne 19, 19.
Clos des Mathurins à Pontoise 35.
Conversation, Louveciennes, La 11.
Côte des Bœufs, La voir *Les Toits rouges* 43.
Côte du Jallais, La 21, 23.
Côte Saint-Denis, à Pontoise voir *Les Toits rouges* 43.
Crystal Palace vu depuis Fox Hill, Upper Norwood, Le 27.
Cueillette des pommes, La 52, 57, 57.
Déchargement de bois, quai de la Bourse, Rouen, temps lumineux 92.
Deux femmes causant au bord de la mer 133
Entrée de Voisins 25.
Gelée blanche 37, 37.
Glaneuses, Les 57, 58.
Grand'mère, effet de lumière 61.

Hermitage, L' 21, 25.
Jardin d'Octave Mirbeau, la terrasse, Les Damps, Le 73.
Jardin de Kew, allée de la grande serre, Le 72.
Jardin des Mathurins à Pontoise, Le 40.
Jardin des Tuileries, gelée blanche 87.
Jardin des Tuileries, matinée de printemps 87.
Jardin potager et clocher d'Éragny, temps gris, matin 65.
Jeune paysanne faisant du feu 57, 57.
Jeune paysanne prenant son café au lait 49.
Louveciennes 24, 25, 31
Louvre, soleil d'hiver, matin, Le 88.
Maison de la Sourde et le clocher d'Éragny, La 51.
Maison de Piette à Montfoucault, La 17.
Marché aux cochons, foire de la Saint-Martin à Pontoise, Le 55.
Paysage à Montmorency 14.
Paysannes à leur toilette 75.
Paysannes plantant des rames 63.
Petite Bonne de campagne, La 49.
Place du Havre, La 84.
Place du Théâtre-Français et l'avenue de l'Opéra, La 86.
Place du Théâtre-Français, printemps, La 81.
Pont Boieldieu à Rouen, temps mouillé, Le 95.
Pont Boieldieu et le faubourg Saint-Sever à Rouen, Le 90.
Pont de Charing Cross, Le 69.
Pont-Neuf, soleil, 2e série, Le 81.
Ponts Boieldieu et Corneille à Rouen, Les 91.
Pré et le grand noyer, en hiver, Le 68.
Quatre Saisons, Les 70.
Route de Cachalas, à La Roche-Guyon 19.
Rue du Gros-Horloge, à Rouen 83.
Sente du Chou en mars, La 47.
Soleil couchant et brouillard à Éragny 71.
Toits du vieux Rouen, Les 96, *96.*
Toits rouges, Les 43.
Triage des choux, Le 48.
Verger, Le 37.
Vue de ma fenêtre à Éragny 56.
Vue de Pontoise 31.
Vue sur Alleyn Park, West Dulwich 27.
Vue sur la maison des Mathurins à Pontoise 35.

INDEX GÉNÉRAL

A

Académie Suisse 14.
Alexandre, Arsène 86.
Arosa, Achille 30, *33*, 70.
Arosa, Gustave 44.
Art dans les Deux Mondes, L' (journal) *70.*
Astruc, Zacharie 20, 26.
Auvers-sur-Oise 31, 34, 47.

B

Bal du moulin de la Galette (Auguste Renoir) 40.
Balançoire, La (Auguste Renoir) 40.
Barbizon, école de *14.*
Batignolles, école des 20, *20.*
Bazille, Frédéric 19, 20, 21, 24, 35.
Bazincourt 68.
Béliard, Édouard 34.
Bellio, Georges de 40.
Bérard, Paul 47.
Bernheim Jeune, galerie 70, 72, 98.
Beugniet, Adolphe 57.
Boussod, Valadon & Cie, galerie 58, *69*, 70.
Bracquemond, Félix 20, 45.
Burty, Philippe *29*, 44.

C

Cahen, Gustave *97.*
Caillebotte, Gustave 39, 40, 41, *43*, 44, *49*, 55.
Caracas 13, *55.*
Cassatt, Mary 44, 45, 47.
Castagnary, Jules Antoine 18.
Cathédrales (Claude Monet) 84, *96*, 97.
Cercle des XX de Bruxelles 58.
Cézanne, Paul 14, 20, 21, *24*, *29*, 34-35, 36, 38, 44.
Charivari, Le 38.
Charlotte-Amalie 12, *15.*
Chevreul, Eugène 52.
Chintreuil, Antoine *14.*
Chocquet, Victor 38, 40, 44.
Clapisson, Léon 47.
Clément-Janin *71.*
Constable, John 27.
Corot, Camille 14, *14*, 18-19, 20, 21.
Courbet, Gustave 14, *14.*
Cross, Henri-Edmond 53.
d'Hervilly, Ernest 44.

D

Daubigny, Charles-François 19, *19*, 21, 26.
Dauphine, place 88, 89.
Decap, Edmond 93, 96.
Degas, Edgard 20, 35, 36, 45, *49*, 58, 76, 77.
Déjeuner sur l'herbe (Édouard Manet) 18.
Delacroix, Eugène 14, 38.
Depeaux, François 92, 93, *93*, 96.
Deraismes, Maria *40.*
Desnoyers, Fernand 18.
Dieppe 82, 96, 97, *97*, 98.
Dreyfus, Alfred 47.
Dreyfus, affaire 77.
Dubois-Pillet, Albert 53.
Durand-Ruel, Paul 26, 27, *27*, 29, 30, 37, 38, 46, *46*, 48, 49, 56, 57, 58, 59, *59*, 61, 63, 69, 70-71, 72, 74, 83, *84*, 85, 86, 90, *95*, 96, *96.*
Duranty, Louis-Edmond 20, 39.
Duret, Théodore 20, 26, 35, 37, 38, 41, 48.

E - F

Ephrussi, Charles 47.
Épluches 31.
Éragny-sur-Epte 25, *51*, 63, *63*, 64-65, 68, *68*, 69, 70, 74, *75*, *91.*
Estruc, Eugénie *63.*

Fantin-Latour, Henri 15, 20, *20.*
Fénéon, Félix 52.
Fouquier, Marcel 56.

G

Gachet, Paul-Ferdinand 31.
Gare Saint-Lazare (Claude Monet) 40.
Gauguin, Paul 34, 44, *44*, 47.
Gausson, Léo 53.
Geffroy, Gustave 59, *81*, 86.
Gisors *55.*
Guerbois, café 20.
Guillaumin, Armand 14, 34, 36, 37, 52.

Guillemet, Antoine 14, 15, 30.

H - I

Havard, Henry 48.
Heymann, Hippolyte 57.
Hoffmann, Eugène *95*.
Hoschedé, Ernest 30, 40.
Hôtel d'Angleterre (Rouen) 90, *91*.
Huysmans, Joris-Karl *47*, 49, 58.

Impression, soleil levant (Claude Monet) 37.
Impressionniste,
– première exposition (1874) 35, 36-37;
– troisième exposition (1877) 17, 40, 41;
– quatrième exposition (1879) 41;
– cinquième exposition (1880) 44;
– sixième exposition (1881) 47;
– huitième exposition (1886) 46, 55, *56*.
Impressionniste, L' (journal) 41.
Isaacson, Esther 54.

J - K

Jacobsen, David 15, 16.
Jour et la Nuit, Le (revue) 45, *45*.

Kew *72*, 73.
Knokke-sur-Mer 74.
Kropotkine, Pierre 54.

L

La Roche-Guyon 15.
La Varenne-Saint-Hilaire 19, *19*.
Lecapé, Charles
Lecomte, Georges 70, 74.
Le Havre 21, 82, 98, *99*.
Londres 26, 27, *27*, 68, 69, 70, *70*.
Leroy, Louis 37, *37*.
Louveciennes 24, *24*, 26, 27, *27*, 70.
Luce, Maximilien 53, 72.
Luxembourg, musée du 76.

M

Maître, Edmond *20*.
Manet, Édouard 15, 18, 20, *20*, 24.
Maus, Octave 58.
May, Ernest 47.
Melbye, Anton *13*, 15, 19, 20, 21.
Melbye, Fritz *12*, 13, *13*, 15.
Millet, Jean-François 15, *29*, 48.
Mirbeau, Octave *54*, 58, 70, 73, *73*, *93*, 96.
Monet, Claude 14, 16, 20, 21, 24, *25*, 26, 27, *27*, *31*, 35, 36, 37, 38, 40, *40*, 55, *63*, 64, 65, 72, 74, 83, 84, 87, 88, 90, *93*, *96*, 97, 98.
Monet, Léon 83, 93, 96.
Montfoucault, domaine de (Melleray) 16, 17, *17*, 26, 37, 38, 40.
Montmartre, boulevard 84, 86.
Montmorency 15.
Morisot, Berthe 36, 41.
Murer, Eugène 29, 37, 39, 41, *41*, *43*, 44, 82, 92, 93.

N - O

Nadar 36.
New York *70*, 71.

Oller, Francisco 14, 15, 34.
Opéra, avenue de l' 86, *86*.
Osny 48, 64, 70.

P

Petit, Georges 58.
Piette, Ludovic 16-17, 24, 26, 34, 35, 37, *39*, 40, 41.
Pissarro,
– Adèle-Emma 26;
– Esther (née Bensusan) 73, *77*;
– Félix 37, *63*, 74, 76, *76*, 77;
– Frédéric Abraham Gabriel 12, 14;
– Georges *63*, 68, 76, 77, 92, 98
– Georges-Henri 27;
– Jeanne-Marguerite, dite Cocotte 48, *63*;
– Jeanne-Rachel (dite Minette) 19, 37;
– Julie (née Vellay) 11, 16, 27, *27*, 37, *63*, 65, *72*, 74, 77;
– Lucien *11*, 16, 35, 48, *49*, *51*, 52, 54, 59, *63*, 68, 72, 76-77, 85, *90*;
– Ludovic-Rodolphe 41, *63*;
– Paul-Émile *63*, 65;
– Rachel (née Manzana-Pomié) 12, *61*.
Plume, La (journal) *54*, 55.
Pont de l'Europe, Le (Gustave Caillebotte) 40.
Pontoise 20, *23*, 25, *30*, 31, *31*, 34, 35, 38-39, 40, *40*, 47, *47*, 48, *55*, *68*, 70, 76, 96.
Portier, Alphonse 57.
Prévost, Alexandre 27.
Proudhon, Pierre-Joseph 54.

R

Raffaëlli, Jean-François 45.
Ravenel, Jean 19, 26.
Redon, Odilon 21.
Renoir, Auguste 16, 19, 20, *20*, 21, 24, 36, 38, 41, *41*, 55, 77.
Rivière, Georges 40.
Rood, Ogden 52.
Rouart, Henri 47.
Rouen *11*, 70, 82-83, 89, 90-96, 98.
Rousseau, Théodore *14*, 21.

S

Saint-Lazare, gare 83, 84.
Saint-Ouen-l'Aumône 31, 47.
Saint-Thomas 12, *12*, 13, 16, 21, *99*.
Salon
– de 1859 15;
– de 1863 18;
– de 1866 20;
– de 1867 21;
– de 1868 21;
– de 1870 26.
« Salon des refusés » 18.
Sammarcelli, collectionneur *71*.
Schölderer, Otto *20*.
Seurat, Georges 52-53, 55, 61.
Signac, Paul 52, *53*, 55, 77.
Sisley, Alfred 19, 21, 24, *25*, 36, 41, 55.
Silvestre, Armand 20.

T - U - V

Tanguy, Julien 20.
Turner, William 27.

Un atelier aux Batignolles (Henri Fantin-Latour) *20*.
Un dimanche après-midi à l'île de la Grande Jatte (Georges Seurat) 52.

Van Gogh, Théo 58, 59, 60, 61.
Van Rysselberghe, Théo 53, 74.
Venezuela 12, *12*, 13.
Versailles, route de 25

W - Z

Whistler, James 15.
Wilfrid Savary 12.

Zola, Émile 20-21, *23*, 77.

CRÉDITS PHOTOGRAPHIQUES

Akg Images 69, 91. Akg Images/Erich Lessing 38b, 66bd Akg Images/The National Gallery, Londres 85. Archives Gallimard 36b. Archives musée Camille-Pissarro, Pontoise 11, 16g, 16d, 28, 51, 62, 64, 77b, 100. Art Gallery of Ontario, Toronto 95. Ashmolean Museum of Art and Archeology, Oxford 12b, 14b, 77h. Bibliothèque nationale, Rouen 93h. BnF, Paris 3, 5, 6, 34h, 45, 61, 83, 92, 101. Bridgeman Giraudon/ Ashmolean Museum of Art and Archeology, Oxford 58, 74. Bridgeman Giraudon/Christie's Images 7, 31. Bridgeman Giraudon/Coll. part. 82. Bridgeman Giraudon/Culture and Sport, Glasgow 19. Bridgeman Giraudon/Dallas Museum of Art dos de couverture, 2, 53. Bridgeman Giraudon/Indianapolis Museum of Art 50. Bridgeman Giraudon/Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas 27h. Bridgeman Giraudon/ Lefevre Fine Art Ltd., Londres 87b. Bridgeman Giraudon/Musée de la Chartreuse, Douai 46b. Bridgeman Giraudon/Musée des Beaux-Arts, Dieppe 97. Bridgeman Giraudon/Museums Sheffield 63. Bridgeman Giraudon/National Galleries of Scotland, Édimbourg 18b. Bridgeman Giraudon/Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown 17, 47. Bridgeman Giraudon/Sterling and Francine Clark Art Institute, Williamstown 93b. Bridgeman Giraudon/The Art Institute of Chicago 21. Bridgeman Giraudon/The Art Institute of Chicago 26b. Coll. Archives Durand-Ruel/Frédéric Hanoteau/Éditions Gallimard 59b. Coll. part. 9, 14h, 37, 38h, 54, 67bd, 88-89, 111. Coll. part., États-Unis 73. Coll. part., Paris/Frédéric Hanoteau/ Éditions Gallimard 24. Coll. Simón Pérez, Mexique 44. Corbis/ Geoffrey Clements 75. Corbis/Francis G. Mayer 48h, 66hd. Courtesy of Sotheby's, Inc. 87h. © Durand-Ruel et Cie, Archives Durand-Ruel 26h, 70. © Durand-Ruel et Cie/Frédéric Hanoteau/Éditions Gallimard 27b, 46h. Estate of Gemma Nesbitt 66hg. Fondation Rau pour le Tiers-Monde, Zurich 67hg. La Collection/Artothek 34b, 35, 59h, 81. La Collection/Artothek-Christie's 32h, 32m, 32b, 33h, 33m, 33b, 39, 67hd, 67bg, 71, 72, 78-79. Leemage/Josse 2e plat de couverture, 30h, 84, 86, 90, 96, 98-99. The Metropolitan Museum of Art, Dist. RMN/Image of the MMA 22-23, 60. Musée d'Orsay, Dist. RMN/Patrice Schmidt 57. Musée Faure, Aix-les-Bains 52. Museum of Fine Arts, Springfield 41. The National Gallery, Londres, Dist. RMN-Grand Palais/National Gallery Photographic Department 4. National Gallery of Art, Washington/Coll. of Mr. And Mrs. Paul Mellon 13, 49. Nelson-Atkins Museum, Kansas City 40. Picture Desk/Dagli-Orti/Ashmolean Museum Oxford 66bg, 76. Picture Desk/Dagli-Orti/Banco Central de Venezuela/Eileen Tweedy 12h. Picture Desk/Dagli-Orti/ Superstock 1. Picture Desk/Dagli-Orti/Tate Gallery, Londres 48b. RMN (musée d'Orsay)/Francis Raux 44h. RMN (musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski 15h, 15m, 20, 28, 30b, 36h. RMN (musée d'Orsay)/Jean-Gilles Berizzi 1er plat de couverture, 42-43, 55. RMN (musée d'Orsay)/René-Gabriel Ojéda 25. Rue des Archives/Tal 18h. Scala, Florence/Art Resource/Photo The Philadelphia Museum of Art 65, 68. Scala, Florence/The Museum of Fine Arts, Budapest 80. Stiftung Sammlung E.G. Bührle, Zurich 10.

REMERCIEMENTS

L'auteur remercie tout particulièrement la famille Pissarro, Claude Bonin-Pissarro, Joachim Pissarro, Lionel et Sandrine Pissarro. Ainsi qu'Alain Mothe pour sa relecture attentive, Christophe Duvivier, Richard R. Brettell, Flavie Durand-Ruel Mouraux, Henri Bovet, Gloria Groom, Pierrette Lacour, Dyan Del Rivero Teran, les maisons de vente Christie's et Sotheby's et tous les collectionneurs privés. L'auteur remercie également, pour leur inconditionnel soutien, son époux, Jérôme Snollaerts et ses trois fils, Thibault, Charles et Maxime.

ÉDITION ET FABRICATION

Découvertes Gallimard
Collection conçue par Pierre Marchand.
Direction Elisabeth de Farcy. Coordination éditoriale Anne Lemaire.
Graphisme Alain Gouessant. Coordination iconographique Isabelle de Latour.
Suivi de production Natércia Pauty. Chef de projet partenariat Madeleine Giai-Levra.
Responsable communication et presse Valérie Tolstoï. Presse David Ducreux.
Pissarro, patriarche des impressionnistes
Édition Anne Lemaire. Iconographie Any-Claude Médioni.
Maquette Alain Gouessant. Lecture-correction Pierre Granet et Jocelyne Moussart.
Photogravure La Station Graphique.

Claire Durand-Ruel Snollaerts, historienne d'art, descendante du célèbre marchand Paul Durand-Ruel, se consacre depuis une vingtaine d'années aux recherches et expertises de l'œuvre du peintre Camille Pissarro. Elle est co-auteur, avec Joachim Pissarro, du *Catalogue critique des peintures de Camille Pissarro* publié en 2005 par le Wildenstein Institute et Skira (3 volumes). Elle a contribué à l'élaboration de diverses expositions : « Albert André » (Paris, 1990), « The Impressionist and the City : Pissarro's Series Paintings » (Dallas, Philadelphie, Londres, 1993), « Les Femmes impressionnistes : Morisot, Cassatt, Gonzalès » (Japon, 1995), « Camille Pissarro et les peintres de la vallée de l'Oise » (Böblingen, Pontoise, 2003-2004), « Une ville pour l'impressionnisme : Monet, Pissarro et Gauguin à Rouen » (Rouen, 2010) et « Camille Pissarro, Patriarche de la modernité » (Ustunomiya, Kobe, 2012). Elle est co-commissaire de la future exposition : « Pissarro et les trois ports normands : Rouen, Dieppe et Le Havre » (Le Havre, été 2013). Elle a publié en 2011 un ouvrage jeunesse, *Je m'amuse avec Cézanne*, Éditions RMN, Paris.

À mes grands-parents, Charles et Madeleine Durand-Ruel et à mes parents, Paul-Louis et Christine Durand-Ruel.

Tous droits de traduction
et d'adaptation réservés
pour tous pays
© Gallimard 2012

Dépôt légal : novembre 2012
Numéro d'édition : 246891
ISBN : 978-2-07-044970-5
Imprimé en France par IME

DERNIERS TITRES PARUS

474/ LE GRAND SIÈCLE RUSSE
475/ EGON SCHIELE
476/ DADA
477/ LA MÉLANCOLIE
478/ AKHÉNATON
479/ LA SCIENCE ARABE
480/ L'ARCHÉOLOGIE
481/ SCHUMANN
482/ L'HOMME ET LE CLIMAT
483/ MITTERRAND
484/ CORNEILLE
485/ INGRES
486/ FEUILLADE
487/ LES DRAGONS
488/ CAMUS
489/ GODARD
490/ LES SOUS-MARINS
491/ LES ARTS DE L'ISLAM
492/ LA GUERRE D'ESPAGNE
493/ NÉRON
494/ YVES KLEIN
495/ LE DÉVELOPPEMENT DURABLE
496/ MAURICE DENIS
497/ MARIE CURIE
498/ QUMRÂN
499/ ANTONIN ARTAUD
500/ L'ART BRUT
501/ LES PYRAMIDES
502/ LE CENTRE POMPIDOU
503/ LA COUR DES COMPTES
504/ BUFFON
505/ L'ENSCI
506/ L'INDE CLASSIQUE
507/ LES INVALIDES
508/ LOUIS XIV
509/ LA GALERIE DES GLACES
510/ AMBROISE VOLLARD
511/ LA MODE
512/ FRIDA KAHLO
513/ GIACOMETTI
514/ ROMAIN GARY
515/ SACHA GUITRY
516/ LE SIÈCLE D'ISPAHAN
517/ MARILYN MONROE
518/ LES MOINES D'OCCIDENT
519/ LES PAPOUS
520/ LES MONSTRES
521/ L'ÉROTISME
522/ SIMONE DE BEAUVOIR
523/ PALMYRE
524/ LE MONDE DE LOURDES
525/ 1958, LA VE RÉPUBLIQUE
526/ LA BRETAGNE
527/ LA LUMIÈRE
528/ PÉKIN
529/ L'EUROPE DES UNIVERSITÉS
530/ HENRI CARTIER-BRESSON
531/ LE SOLDAT INCONNU
532/ LES PRÉSIDENTS AMÉRICAINS
533/ LE FUTURISME
534/ LA LITTÉRATURE DE JEUNESSE
535/ AIR FRANCE
536/ LES ARCHIVES NATIONALES
537/ LA LANGUE FRANÇAISE
538/ LE CŒUR
539/ LE MINISTÈRE DE LA CULTURE
540/ LE GRAND PALAIS
541/ LA CITÉ DE L'ARCHITECTURE
542/ LES NOIRS AMÉRICAINS
543/ CLAUDE LÉVI-STRAUSS
544/ BORIS VIAN
545/ LE COCHON
546/ GOSCINNY
547/ APOLLINAIRE
548/ LA VIE CULTURELLE DANS LA FRANCE OCCUPÉE
549/ FELLINI
550/ JACQUES HENRI LARTIGUE
551/ LA FIN DES COLONIES FRANÇAISES
552/ MAFIA, MAFIAS
553/ MONACO
554/ LE SOUFISME
555/ HOMÈRE
556/ LE CRIME
557/ LES ICÔNES RUSSES
558/ LE TAOÏSME
559/ APRÈS LA PHOTOGRAPHIE !
560/ ALFRED DE MUSSET
561/ LA NORMANDIE
562/ SAINT-MAUR-DES-FOSSÉS
563/ L'ARABIE
564/ TOLSTOÏ
565/ LA TÉLÉVISION
566/ LA TERREUR
567/ L'OPÉRA COMIQUE
568/ LA RÉSISTANCE
569/ GALLIMARD
570/ MAHLER
571/ BRASSENS
572/ LA BIBLIOTHÈQUE SAINTE-GENEVIÈVE
573/ LA SUISSE
574/ MUSÉE DU QUAI BRANLY
575/ LE TERRORISME
576/ LE JOUET
577/ FRA ANGELICO
578/ CASANOVA
579/ LE CHAMANISME
580/ LES PHARES
581/ ROBERT DOISNEAU
582/ PABLO CASALS
583/ L'ABBÉ PIERRE
584/ DU GRAFFITI AU STREET ART
585/ HOPPER
586/ UN SIÈCLE DE GONCOURT
587/ BALTARD
588/ PISSARRO

« Empêcher un jeune homme d'aller où l'appellent ses passions est presque impossible », écrit Pissarro. En 1855, à l'âge de vingt-cinq ans, il quitte définitivement son île natale des Antilles danoises pour se consacrer à sa vocation artistique. Précurseur du mouvement impressionniste, il participe activement à l'organisation de sa première exposition en 1874, avec Monet, Sisley ou Degas… et sera présent aux huit expositions du groupe. D'esprit ouvert, charismatique, pédagogue-né, il sera choisi comme professeur par Cézanne, Gauguin et Van Gogh. Infatigable travailleur en perpétuelle recherche de nouveautés picturales Pissarro adhère brièvement au mouvement néo-impressionniste. Peintre des paysages agrestes du Vexin et de la Normandie, il se passionne à la fin de sa vie pour les vues urbaines. Claire Durand-Ruel Snollaerts restitue la personnalité rayonnante et le riche parcours du père des impressionnistes.

De Pontoise à Louveciennes ou Éragny, Pissarro peint inlassablement la vie rurale ; de Rouen ou Le Havre à Paris, il s'attache aux séries urbaines. Eaux-fortes, gravures, huiles sur toile et photos de famille pour un portrait en 130 documents.

GK 19 6127

Réunion des Musées Nationa
Grand Palais

www.decouvertes-gallima

A 44970
ISBN : 978-2-07-044970

P7-EJC 172

catégorie **5**